

الدكتور عبد القادر القط

في الشعر الإسلامي والأُموي

دار النهضة العربية
للطباعة والنشر
دمشق - ص ١٧٩



حقوق الطبع محفوظة

١٩٨٧-١٤٠٧ هـ



دار النهضة العربية
للطباعة والنشر

• الإدارة : بيروت، شارع مدحت باشا -

بناية كريدية تلفون: ٣١٢٢١٣ -

برقياً: داهضة -

ص.ب.: ٧٤٩ - ١١ -

تلكس: NAHDA 40290 LE

• التوزيع : شارع البستاني - بناية اسكندراني

رقم ٣ غربي جامعة بيروت

المصرية - تلفون: ٣٠٣٨١٦ -

٣١٦٢٠٢

بِسْمِ اللَّهِ الرَّزَّاقِ الرَّحِيمِ

مقدمة

يتفرّد عصر الإسلام والدولة الأموية من بين مراحل تاريخ الأمة العربية بأنه عصر تمت فيه أكبر نقلة حضارية في أوجز زمن . فخلال ما لا يزيد كثيراً على قرن من الزمان تغيرت عقيدة العرب - في السنوات الأولى من ذلك القرن - وخرج العرب من بواديهم وقراهم حاملين إيمانهم الجديد ليستوطنوا بلاداً تختلف عن بلادهم في الطبيعة ونظام المعيشة وتقاليده المجتمع والتراث الحضاري . ولا شك أن تلك الهجرة وما صاحبها من فتوح وثورات وقلقل قد هزت نفس العربي هزاً عنيفاً لعلنا لا نقدره الآن حق قدره لأنه قد أصبح شيئاً في « ذمة التاريخ » لكننا نستطيع أن نتخيل ما أصاب النفس العربية بعامة من توزع بين الماضي والحاضر ، وبين الوطن القديم والمستقر الجديد ، وبين التراث والتاريخ والعادات المألوفة وما تفرضه الهجرة من تحول في كل تلك القيم ، لو ذكرنا السرعة المذهلة التي جرت بها الأحداث حينذاك فغيرت وجه التاريخ والمجتمع الإنساني القديم في سنوات قلائل ، ولم تدع للنفس العربية فسحة من الوقت « تنكيف » فيها على مهل حسب تلك الأوضاع الجديدة .

ولا شك أن ما اضطربت به النفس العربية من توزع وحتم ورضي وعزة ، وما طرأ على الفكر العربي من نور العقيدة وثقافتها وما عرفه من تراث الليثات الجديدة التي استوطنتها ، كان لا بد أن يجد سبيلاً إلى الأدب العربي شعره ونثره ،

عند شعب لم يكذب يدع من أمور حياته صغيرة ولا كبيرة إلا سجلها في أدبه من قبل .

لذلك يجد الدارس من واجبه أن يبحث عن مظاهر ذلك التحول الفكري والوجداني وما أحدثه من تطور وتجديد في الشعر والنثر العربي حينذاك محاولاً أن يستشف من وراء المستوى التعبيري المباشر لذلك الأدب شيئاً من الدلالات والرموز التي يمكن أن تفصح عن ذلك التحول في « صيغة فنية » جديدة .

والحق أن الدارسين لم يألوا جهداً في تعقب الأحداث السياسية والاجتماعية وبيان أثرها في الأدب ، في دراسات مستفيضة جادة . لكن أغلب هذه الدراسات قد جنت نحو الجانب السياسي والاجتماعي حتى غدا الأدب في النهاية إحدى « الوثائق » التي يسعان بها في دراسة الاجتماع والسياسة ، وحتى أصبح طالب الأدب يفضل في متلهمات من الأحداث الصغيرة والكبيرة على السواء حتى إذا افتهى إلى النص الأدبي استحال أمامه في تلك الدراسات إلى « مضامين » اجتماعية وسياسية لا يكاد يلتفت الدارس إلى « صيغتها » الفنية إلا أيسر الالتفات ، سالكاً في دراسة تلك « الصيغة » سبيل المسلمات التي آن لنا أن نواجهها بنظرة جديدة .

وليست هذه الدراسة إلا مجرد محاولة للاحتفال بالنص الأدبي وإثارة لبعض القضايا الفنية والأدبية التي نرجو أن تظفر من دارسينا بمزيد من الاهتمام .

الإسلام والشعر

هناك اعتقاد سائد - برغم محاولات كثير من الدارسين دحضه - أن الشعر قد خيبت جلوه وكسدت سوقه بعد الإسلام ، فقلَّ عدد الشعراء وتضاءل إنتاجهم ، وعزف الناس عن ذلك الفن الذي طالما استأثر باهتمامهم وحبهم أمداً طويلاً قبل الإسلام .

وقد جهد الدارسون في إثبات بطلان هذا الزعم فرووا ما في كتب الأدب والتاريخ من حقائق تثبت الدور الكبير الذي لعبه الشعر في الخصومة بين المسلمين والمكّبتين ، واستماع النبي وأصحابه إلى شعر الشعراء المسلمين وحشهم على المضي فيه دفاعاً عن الإسلام وهجوماً على خصومه ، كما ذكر هؤلاء الدارسون ما كان للفتوح الإسلامية من أثر في إذكاء روح الشعر عند كثير من المقاتلين حتى تركوا تراثاً ضخماً من القصائد والمقطوعات ، إن تكن مختلفة في مسواها الفني ، فلنأخذ على أية حال تشهد بأن الشعر كان ما يزال التعبير الفني المفضل حين ثور نفوسهم أو يواجهون من المواقف ما يحرك وجدانهم . وقد يكون كثير من هذا الشعر منحولاً غير صحيح النسبة إلى قائله أو عصره ، ولكن ذلك لا ينقض هذه الحقيقة التي تتجلى في كثرة استشهاد المؤرخين ورواة الأدب بهذا الشعر ونسبة كثير منه إلى شعراء معروفين وإن كانوا من المقلّين ، كما

تتجلى في روح كثير من مقطوعات هذا الشعر وأسلوبه ومعانيه .

على أننا نودّ أن نضيف هنا إلى ما ذكره الدارسون تفسيراً لما ورد في القرآن الكريم من إشارات إلى الشعر والشعراء قد تثير بعض اللبس عند الدارس فيظن أن القرآن قد عادى هذا الفن وقايله .

وقد سبق أغلب الدارسين إلى تفسير ما جاء في قوله تعالى : « والشعراء يتبعهم الغاؤون . ألم تر أنهم في كل واد يهيمون . وأنهم يقولون ما لا يفعلون إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات » .

فبينوا أن الآيات لم تقصد إدانة الشعراء جميعاً وأنها استثنت المؤمنين الصالحين من الشعراء . لكن موقف القرآن من الشعر يبدو أكثر وضوحاً لو استعرضنا كل ما ورد من إشارات إلى الشعر والشعراء في القرآن ، وهي في ستة مواضع :
(١) « بل قالوا أضغاث أحلام بل افتراء بل هو شاعر ، فليأتنا بآية كما أرسل الأولون » (الأنبياء ٥)

(٢) « والشعراء يتبعهم الغاؤون . ألم تر أنهم في كل واد يهيمون وأنهم يقولون ما لا يفعلون ، إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيراً وانتصروا من بعد ما ظلموا . وسيعلم الذين ظلموا أيّ منقلب ينقلبون » .
(الشعراء ٢٢٤ - ٢٢٧)

(٣) « وما علمناه الشعر وما ينبغي له ، إن هو إلاّ ذكر وقرآن مبين ، لينذر من كان حياً ويحقّ القول على الكافرين » . (يس ٦٩ - ٧٠)

(٤) « ويقولون أننا لتأركو آلهتنا لشاعر مجنون . بل جاء بالحق وصدق المرسلين » . (الصافات ٣٦ - ٣٧)

(٥) « فذكرّ فما أنت بنعمة ربك بكاهن ولا مجنون . أم يقولون شاعر نترقب به ريب المتون . قل تربصوا فلاني معكم من المتربصين » . (الطور ٢٩ - ٣١)

(٦) « فلا أقسم بما تبصرون وما لا تبصرون ، إنه لقول رسول كريم ، وما هو بقول شاعر ، قليلاً ما تؤمنون » (الحاقة ٣٨ - ٤١)

والناظر في هذه الآيات يرى أنها لا تتحدث عن الشعر بخير أو شر ، ولا تذكر لفظ الشعر إلا في آية واحدة . وواضح أنها جميعاً حتى في تلك الآية تنفي عن النبي أن يكون شاعراً . وقد نلاحظ أن الآية في سورة الحاقة « وما هو بقول شاعر ، قليلاً ما تؤمنون » لم تقل « وما هو بشعر » بل عبرت بما يفيد نفي صفة الشعر عن النبي ، أي نفي كونه شاعراً . أما الآيات في سورة يس « وما علمناه الشعر وما ينبغي له » ، إن هو إلا ذكر وقرآن مبين » فلأنها برغم تصريحها بلفظ الشعر تنفي بدورها أن يكون النبي قد تعلم الشعر أي أن يكون شاعراً . وإنما هو رسول يبيء بشيء غير الشعر ولغرض آخر غير ما يبيء الشعر من أجله . وليس من العسير تحليل تأكيد القول بأن الرسول ليس شاعراً ، في القرآن الكريم . فمن المعروف أن العرب - شأنهم في ذلك شأن كثير من الشعوب الأولى في نظرهم إلى الأدباء والفنانين - كانوا يظنون بعقول الشعراء الظنون ، فيعتقدون أحياناً أن بهم ما يشبه الجنون ، ويقولون أننا لثاركو آهتنا لشاعر مجنون ، أو أن بهم مساً من الجن ، أو أن بعض الشياطين يوحون إليهم بما يجري على ألسنتهم من شعر . وتلك حقائق - لو لصقت بالرسول صفة الشاعر - جديرة بأن تناقض معنى الرسالة والوحي . ومن المعروف كذلك أن كثيراً من الشعراء في الجاهلية قد عرفوا بمسلك خلقي يتسم بكثير من الإسراف في اللهو والإقبال على الملذات المادية من خمر وميسر وغير ذلك حتى برث بعض القبائل من مثل هؤلاء الشعراء . ولعلنا نذكر في هذا المقام قول طرفة المعروف :

وما زال تشرابي الحمرَ ولذي

وبيعي وإنفاقي طريفي ومتلدي

إلى أن نحامتني العشيرةُ كلُّها

وأفردت أفراد البعير المعبّد

ولعلنا نذكر أيضاً أن أبا امرئ القيس قد فناه لإسرافه في الملهو والشراب
كما نذكر طائفة من الشعراء خلعتهم قبائلهم لسوء مسلك من نوع آخر كان يجر
على هذه القبائل كثيراً من الشر ، هم الشعراء الصعاليك .

من ذلك يتضح ما قصدنا إليه من بيان أن القرآن لم يصدر حكماً بعينه على
الشعر ولم يتخذ منه موقفاً خاصاً ، وإنما نفى عن النبي ﷺ مرة بعد أخرى أن
يكون شاعراً من الشعراء ، وأن تكون رسالته كرسالتهم « إن هو إلا ذكر
وقرآن مبين » .

على أن إيمان بعض الدارسين بأن الشعر قد ركدت ربحه بعد الإسلام قد
يعود إلى إحساسهم بضعف المستوى الفني لذلك الشعر . والحق أننا لو قارنا بين
شعر هذه المرحلة والشعر الجاهلي لأدركنا دون عناء أن هناك بوناً شاسعاً بين
الشعرين من حيث الأصالة والمستوى ، وأن الشعر في صدر الإسلام قد فقد -
في معظمه وبخاصة الشعر السيامي - ما في الشعر الجاهلي من خيال حي واقتدار
لغوي والتصاق بالطبيعة والمزاوجة بينها وبين مشاعر الإنسان ، وأنه في كثير
من وجوهه قد أصبح أقرب إلى النظم منه إلى الإبداع .

وهذه الظاهرة أوضح ما تكون في شعر هؤلاء الشعراء الذين اتصلوا اتصالاً
وثيقاً ممتداً بالصراع بين المسلمين والمشركين من أهل مكة وغيرهم من العرب ،
سواء منهم من كان في جانب الإسلام ومن كان منهم في الجانب الآخر .

ذلك لأن هؤلاء الشعراء قد واجهوا منذ البداية - وبخاصة المسلمين منهم -
عبء الاتصال المباشر بالقيم الجديدة وما تحمله من مظاهر التغير في الأخلاق
والسلوك والقيم الاجتماعية والروحية . كما كان عليهم أن يشاركوا مشاركة
مباشرة مستمرة في المعركة من جانبيها الكلامي . ولم يكن من اليسير على شاعر
قضى الجانب الأكبر من حياته في الجاهلية كحسان بن ثابت مثلاً - أن يجد
لنفسه أسلوباً جديداً من الشعر يحسن التعبير عن تلك القيم والقضايا الجديدة ويحفظ

في الوقت نفسه بتلك الخصائص الفنية التي نمت وتطورت في ظل مجتمع مختلف في قيمه وقضاياه .

أما الشعراء الذين كانوا أقلّ « انغماساً » في تلك الحرب الكلامية فإنهم لم يشعروا كثيراً بهذه « الأزمة » الفنية ومضوا يقولون الشعر كما كانوا يقولونه في الجاهلية على شيء من الاختلاف اليسير . كان لا بد أن يكون وهم يعيشون في ذلك المجتمع الجديد .

على أننا نودّ قبل أن نمضي في تفصيل الحديث عن موقف هؤلاء الشعراء أن ننبه إلى حقيقة يُغفلها أغلب الدارسين في هذا المجال . تلك هي أن ذلك الضعف الذي لاحظناه على الشعر الإسلامي كان قد بدأ في الحقيقة قبيل الإسلام لا بعده . كان قد انقضى عصر « الفحول » ولم يبق منهم إلا الأعشى الذي مات — كما تقول الرواية — وهو في طريقه إلى النبي ليمدحه ويعلم إسلامه ، ولبيد الذي كان قد بلغ الستين وأوشك أن يكف عن قول الشعر . ولم يبق عند ظهور الإسلام إلا شعراء مقلّون بعضهم مجيد في قصائد مفردة ولكنهم لا يبلغون شأو هؤلاء « الفحول » .

كان هؤلاء الشعراء الكبار بتجوالهم في أرجاء الجزيرة العربية وارتباطهم بتجمعاتها الكبيرة قد أسهموا بتصيب كبير في خلق شعور قومي — وإن يكن غير واضح أو محدد — بين قبائل العرب الكبرى ، وفي تأصيل كثير من القيم الأخلاقية والاجتماعية اللازمة لنشأة أي شعب متماسك متحضر ، وفي التمكن للغة عربية عامة تعلو على سائر اللهجات وتصبح قادرة على التعبير عن مقومات ذلك الشعب وحضارته التي كانت توشك أن تنبثق من ظهر الغيب .

وكانما فرغ هؤلاء « الفحول » من تلك الرسالة الحضارية قبيل الإسلام فانقضى جيلهم وظل المجتمع العربي بضع سنوات ينتظر رسالة من نوع جديد تحقق للعرب تلك الوحدة التي كانت كثير من مظاهر الحياة في الجزيرة العربية تنبئ بها ، وتستخدم تلك اللغة التي مكن لها هؤلاء الشعراء في الأرض لكي

تحمل قيمها الروحية والحضارية الجديدة . وكان لا بد أن تمضي سنين أخرى في ظل الإسلام حتى ينشأ جيل جديد تربى في تلك البيئة الحضارية الجديدة بعد أن تبلورت سماتها واستقرت قيمها وتجاوزت مرحلة الانتقال إلى مرحلة الأصالة .

والحق أن مرحلة الانتقال تلك كانت بالغة القصر إذا ما قيس إلى التحول الهائل الذي طرأ على الحياة العربية بعد الفتوح الإسلامية . ويلاحظ الدارس أن الشعراء منذ السنوات الأولى للإسلام قد بدأوا يتأثرون تأثراً واضحاً بالمعاني الدينية الجديدة وبالأسلوب القرآني مما يؤكد أن مواجهة الشاعر المخضرم للمجتمع الجديد كانت مواجهة مريمة فرضت عليه إما التكيف السريع كما سرى عند حسان بن ثابت أو الصمت التام كما تذكر الرواية عن لبيد ، أو المضي على طريق الشعر الجاهلي إلا ما كان من تأثير يسير كالذي نراه عند الحطيئة .

والحطيئة - عند أغلب الدارسين - من أعلام الشعراء المخضرمين وأرفعهم مستوى ، يراه بعضهم بقية « الفحول » من العصر الجاهلي . فالدكتور شوقي ضيف - مثلاً - يقرنه بزهير ويصف أبياته « بالجوادة والروعة » فيقول : « وقد كان على شاكلة زهير ، يعني بشعره وتجويده عناية شديدة . وقد أثر عنه أنه كان يقول : « خير الشعر الحولي المحكك » ^(١) فهو ممن كانوا يتأنون في شعرهم ويعبدون النظر فيه حتى تخرج جميع الأبيات مستوية في الجوادة والروعة . ولعل ذلك مما جعله يكثر من المقطعات .

ونراه في مطولاته يشبب ويصف الصحراء وحيوانها الوحشي والأليف . ومداثحه لا تقل عن مدائح زهير جودة ... » ^(٢) أما الدكتور يحيى الجبوري فيقرنه بالأعشى ويقول متحدثاً عن طائفة من الشعراء عند ظهور الإسلام « ولم يكن في هؤلاء الشعراء من الفحول البارزين غير الحطيئة والأعشى .. » ^(٣)

(١) الحولي : ما نظم في حول . المحكك : المنقح ،

(٢) شوقي ضيف : العصر الإسلامي ص ٩٨ .

(٣) يحيى الجبوري : شعر المخضرمين وأثر الإسلام فيه . ص ٢٤٢ .

ويبدو أن الخطيئة نفسه كان حريصاً على أن تكون له هذه المكانة المرموقة بين شعراء عصره ، فلقد سأل كعب بن زهير أن ينوه بشأنه ، إذ كان يرى أنهما بقية « الكبار » من شعراء الجاهلية . وهكذا قال كعب أبياته المعروفة :

فمَنَ للقوافي ؟ شأنها من يحوكها
إذا ما ثوى كعب وفوز جروول ^(١) !
يقول فلا يعبا بشيء يقوله
ومن قاتليها من يسيء ويعمل ^(٢)
يقومُها حتى تقوم مُتُونُها
فيقصر عنها كلُّ ما يُتمثل
كفيتُكَ لا تلقى من الناس شاعرا
تختل منها مثل ما أتنخل ^(٣)

والحق أنه قد سلك مسلك الشاعر الجاهلي بقية حياته في الإسلام ، فمضى يمدح ويهجو ويتكسب بشعره مستغلا بعض الخصومات القبلية التي كانت ما تزال سائدة حينذاك . وبذلك لم يتأثر تأثراً يذكر بروح الإسلام أو أسلوب القرآن أو لغة « العصر » التي كانت قد بدأت تجري على ألسنة الشعراء والخطباء . وإذا استثنينا أبياته المعروفة في استعطاف عمر لكي يخرج من السجن وبضعة أبيات أخرى مثائرة في ديوانه ، في المدح والحكمة ، لما رأينا اختلافاً واضحاً بين شعره في الجاهلية وشعره في الإسلام . فبناء القصيدة لديه يجري في كثير من الأحيان على السَّنَنِ المألوف من وقوف على الأطلال أو نسيب أو وصف رحلة ثم خلوص للممدوح . وهو في وصف الرحلة والناقة يستخدم لغة الشعر الجاهلي وأوصافه وتشبيهاته ومجازاته حتى إذا انتهى إل المدح رقت عبارته أحياناً وإن

(١) ثوى وفوز بمعنى : مات . وجروول هو الخطيئة .

(٢) يعمل هنا بمعنى يتكلف .

(٣) ديوان كعب بن زهير ص ٥٩ ... أتنخل : أصطفي وأختار .

لم يحيء بشيء جديد . مثال ذلك ما نراه في الجزء الأول من قصيدة يمدح بها
عقمة بن علاثة بادئاً بالإشادة إلى رحيل أحبابه ثم واصفاً روحته هو وفاقته (١) :

أرى العير تُحدَى بين قَيْنٍ وضارحٍ
كما زال في الصبح الإشاءُ الحواملُ (٢)
فبعتهم حينئذٍ حتى تفرقت
مع الليل عن ساق الفريدِ الحاصل (٣)
فلأيا قصرتُ الطرفَ عنهم بجسرة
ذَمُولٍ إذا واكلتها لا تواكلُ (٤)
صمتِ السُرَى هيراةَ ذاتِ منسم
نكيبِ الصوى ترفضُ عنه الجنادل (٥)
هلافرة غرساء فيها ظلتُ
إذا ما احترأها ليها المتناول (٦)
كأن كسوتِ الرّحل جَوْنارِيا
شَتُونَا يربيه الرسيسُ فحللُ (٧)

(١) فهدان الخطيب، ص ١٨ .

(٢) الإشاء صغار التخل - الحوامل : حاملة الحمل . قَيْن وضارح : موهبان .

(٣) ساق الفريد : اسم جبل . الحاصل : الجمال .

(٤) قصرت الطرف : كلفته . ذَمُول : سرقة . واكلتها : تركتها ولم أضربها أو أضر بها .
تواكل : تبطئ .

(٥) صمت : لا تصدر صوتاً من الفجر . الهيراة : الفلبة الشديدة . نكيب الصوى : أي قد
نكبت وأذلت صخور الطريق . ترفض عنه الجنادل : تتفوق لوقته الصخور والإشارة هنا إلى
منسم الناقة أي مقدم خلفها .

(٦) هلافرة : عطية شهيدة . غرساء : لا ترفع من التمدد .

(٧) أسود أو أبيض . زياحيا : داخل في السنة الرابعة . شتون : لا سيج ولا مهزول .
ويريد به حمار حش الذي يشبهه فاقته .

شنون أبوه الأعدري ولته
من الحقب فحاش على العُرمس باسل^(١)

إلى آخر الأبيات بما فيها من « غريب » متزاحم وصور جاهلية تقليدية لا
تنهى عن شاعرية كبيرة .

ويلاحظ أن الشاعر في البيتين الأخيرين قد بدأ - على عادة كثير من الشعراء
الجاهليين في هذا المجال - في الحديث عن حمار وحش شبه به ناقته ، ولكنه
في هذين البيتين والأبيات الثلاثة التي تليهما - قبل أن ينتقل فجأة إلى المدح -
لا يزيد على أن يردد صورا مألوقة في الشعر القديم دون أن يكون له فضل صيغة
فنية خاصة أو إضافة إلى تلك الصور والمعاني التقليدية .

وأبيات الشاعر في المدح أقرب في ألفاظها إلى لغة « العصر » كما أسلفنا ،
وهي في أسلوبها أكثر سلاسة و « بساطة » وإن حشد الشاعر فيها كل الفضائل
التي يمكن أن تنسب إلى سيد عربي حينذاك دون أن يحاول استقصاء صورة بعينها
و « التفتن » فيها .

يقول الشاعر : (٢)

إلى القائل الفَعَال حلقة الندى

رحلت فكلوصي مجتوبها المناهل^(٣)

إلى ماجد الآباء فرع حتمتم

له عطن يوم التفاضل آهمل^(٤)

(١) الأعدري نسبة إلى الأعدر وهو فعل - فحاش كثير للنهي . باسل : كرمه المظهر .

(٢) البهوان : ص ٢٤ .

(٣) مجتوبها : تزده فيها .

(٤) العطن : مبرك الإبل . حتمتم : شديد . آهل : ملء .

وما كان بيني لو لقيتك سالماً
 وبين الغني إلا ليلٍ قلال (١)
 لعمري لنعم المرء من آل جعفر
 بحورانٍ أمتى إعلقت به الجبال (٢)
 لقد غادرت حزماً وبراً ونائلاً
 ولباً أصيلاً خالفته المجاهل
 وقيدراً إذا ما انقضَّ القوم أوفقت
 إلى نارها مشياً إليها الأرامل (٣)
 لعمري لنعم المرء ، لا وامن القُوى
 ولا هو للمولى على الدهر خاذل
 لعمري لنعم المرء إن عيَّ قاتل
 من القيل أو دنتى من الفعل فاعل
 لعمري لنعم المرء ، لا متهاون
 عن السَّورة العليا ولا متخاذل
 تكاد يدها تُسلمان رداءه
 من الجود لما استقبلته اشمائيل (٤)
 يداك خليج البحر ، إحداهما دمّ
 وإحداهما جود يفيض ونائسل

(١) كان الشاعر قد قصه طاعة ليدسه فجاء وقد مات طعنة فترثه هذه القصيدة . وإلى هذا يشير بقوله « لو لقيتك سالماً » .

(٢) أصابته سيال الرمي أي شياكه .

(٣) انقضَّ القوم : ذهب زادهم ، أوفقت : أسرمت .

(٤) الشمال : ج شمال أي الريح الباردة في الشتاء وهي كثيراً ما تقترن في الشعر العربي بالجدب والحاجة .

فإن نحيّ لا أمثلُ حياتي ، وإن تمّتْ

فما في حياتي بعد موتك طائل

ولا نكاد نظفر في هذه الأبيات بصورة شعرية موفقة - وسط نبرة الشاعر الخطائية - إلا في بيته القائم على المفارقة ، والتعبير الحاد عن البطش « بالدم » :

بدالك خليج البحر ، إحداهما دم

وإحداهما جود يفيض ونائل

وهذا الاختلاف في الأسلوب بين وصف الناقة والرحلة ومظاهر الطبيعة ، وحديث الشاعر عن نفسه أو ثنائه على ممدوحه امتداد لما نراه من هذا الاختلاف في الشعر الجاهلي . ولعل غير نموذج له وصف طرفة لناقته بكل ما فيه من تفصيل وإغراب ، وتصويره لغرته النفسية بين قومه بما فيه من مرارة وحرارة وسلامة نسبية . وهو اختلاف نصادفه أيضاً عند غير الخطيئة من المخضرمين الذين لم ينغمسوا في الأحداث السياسية الإسلامية انغماس حسان بن ثابت ولم يحسوا بضرورة التكيف مع المجتمع الجديد إلا فيما يتصل اتصالاً مباشراً بمعنى ديني خاص . وذلك واضح كل الوضوح في قصيدة « بانت سعاد » لكعب بن زهير . فمطلعها الغزلي - وهو تعبیر ذاتي عن عواطف الشاعر - مهما يكن وضعه التقليدي في القصيدة - عذب رقيق يجمع بين ترف الإحساس في تصويره لحمال صاحبه ولوحة الحرمان التي نجدّها فيما بعد عند الشعراء العنبريين . ومهما يكن من تكرار الشاعر للصور المألوفة في الشعر الجاهلي في أمثال هذه المطالع ، فإن له لمسات ذاتية خاصة تضيء على أسلوبه انسياً وموسيقية متميزة .

وهو في مديحه للنبي والمهاجرين يرق ويلين ويستخدم ألفاظاً وعبارات إسلامية جديدة وإن ظلت قيمه الخلقية في جملتها قيماً تقليدية تدور في أغلبها حول الشجاعة والصبر في ميدان القتال كما في قوله ^(١) :

(١) دهران كعب بن زهير ص ٢٥ .

يمشون مشي الجمال الزهر يعصمهم
ضرب إذا عرد السود التنايل (١)
لا يفرحون إذا قالت رماحهم
قوماً .. وليسوا مجازياً إذا نيلوا
لا يقع الطعن إلا في نحوهم
ما إن لهم من حياض الموت تهليل (٢)
ولعل أكثر أبياته تعبيراً عن بعض المعاني الإسلامية في القصيدة قوله :
أنبت أن رسول الله أودعني
والعفو عند رسول الله مأمول
مهلاً هداك الذي أعطاك نافلة
القرآن فيها مواعظ وصصيل

وهي كما نرى - لمسات يمنية اقتضتها طبيعة الموقف وضرورة الاحتدار ،
ولا تنبئ عن إحساس حقيقي بالقيم الإسلامية الجديدة .

على أننا بعد ذلك المطلع السلس الرقيق الذي أشرنا إليه نصادف - كالألوف
في الشعر الجاهلي - وصف الشاعر فاقته وصفا فيه كثير من الغريب والتعقيد
والتشبيهات التقليدية في هذا المجال بحيث يبدو وكأن المطلع والوصف لشاعرين
مختلفين .

يقول كعب (٣) :

أمت سعاد بأرض لا يبلغها إلا العتاق النجيات المراسيل (٤)

(١) عرد . جبن ونكل . التنايل : ج تنبال أي نصير .

(٢) تهليل : انتصاف أو هروب .

(٣) الدهران ص ٩ .

(٤) المراسيل : الخفاف السراج .

- ولن يلبثها إلا حذافيرة
 فيها على الأين إرقال وتبغيل^(١)
 من كل نضاعة الذفرى إذا حيرت
 عرّضتها طامس الأعلام مجهول^(٢)
 ترمي الغيوب بعيني مفرد لتهيق
 إذا توقلت الحزان والميل^(٣)
 ضخم مقلدًا ما فعمّ مقيدًا ما
 في خلقها من بنات الفحل تفضيل^(٤)
 حرف أخوها أبوها ، مهجنة
 وعشها خلها ، قوراء شليل^(٥)
 بمشي القراد عليها ثم يزلقه
 منها لبان وأقرب زهايل^(٦)
 كأن ما فات عينها ومذبحها
 من خطمها ومن اللحين يبرطيل^(٧)

-
- (١) حذافرة : قطعة غليظة . الأين : الثعب . الإرقال والتبغيل : ضربان من العذر .
 (٢) التبغ : شدة دوران الماء . الذفرى : ما غلف الأذن . والمراد كثرة ما يتصبب من
 حرف تلك الناقة . عرّضتها : عرضتها . طامسها : غابتها .
 (٣) اللق : الشدة البهاض . ويريد الثور الوحشي . والحزان ما غلظ من الأرض . الميل المله
 الضخمة من الرمل .
 (٤) مقلدًا : رقبها . فعمّ مقيدًا : مبتلة الرمع .
 (٥) قوراء : طويلة النعق . شليل : خفيفة .
 (٦) لبان : صدر . أقرب : خواصر . زهايل : لمس .
 (٧) البرطيل : مفرد براطيل وهي حجارة طويلة . الخطم : الألف لم الموضع الذي يقع عليه
 الخطم . والعيان الخطمان اللذان تهت عليها النملة في الإنسان ، ونظير ذلك من الحيوان .

تُمرُّ مثلَ عَسِيبِ النخلِ ذَاخُصَل

في غازر لم تَخَوَّنْهُ الأَحَابِلُ (١)

قَنَواءَ في حَرَّتِهَا للبصيرِ بها

عَتِقَ مِينَ وفي الخدين تسهيل (٢)

إلى آخر الأبيات ...

ونلاحظ مثل هذا الاختلاف في الأسلوب حتى في داخل المقطوعة الواحدة من مقطوعات القصيدة . فقد بدأ يعتذر إلى النبي في أسلوبه السهل إلى أن أخذ يتحدث عن تيبه وهو مقبل عليه لأول مرة فشبّه نفسه بالمقبل على أسد يثير الخوف والرهبة، فارتدّ إلى الغرابة والجزالة مستمداً صوره من التراث الجاهلي (٣) :

لَذاك أَهْيَبُ عِندي إِذ أَكلَمَه

وقبل إنك مسبور ومسؤول

من ضيغم من ضيراء الأسدِ خُذَرَه

ببطن عَثَرٍ ، غِيلٌ دونه غَيْسِل (٤)

يعدو فيلُحِمِ ضرغامين عيشُهما

لحم من القوم مغفور خراذيل (٥)

إذا يساور قِرناً لا يحلّ له

أن يترك القرن إلاّ وهو مغلول (٦)

(١) يصف الشاعر حركة ذيل الناقة . فيقول إنها تمسّ حل مؤخرتها يذيلها الطويل العريض .

(٢) قَنَواء : مقوسة الأنف : حرّتها : أذنيها . عَتِقَ : أسالة ونجاة .

(٣) الديوان ص ٢١ .

(٤) عَثَرَه : مكانه . عَثَرٌ : اسم موضع . الغِيلُ : النقيصة : المكان الكثير الشجر .

(٥) يلحم : يطعمها اللحم . مغفور : معفر في التراب : خراذيل : مقطع .

(٦) يساور : يقاتل . مغلول : أسير في الأسر .

منه تظل حمير الوحش ضامرة^(١)

ولا تَمْشِي بواديه الأراجيل^(٢)

ولا يزال بواديه أخو ثقة

مُطَرَحُ البَزِّ والدُرَّسان مأكول^(٣)

فإذا فرغ من وصف الأسد عاد إلى سلاسته الأولى مادحاً النبي فقال :

إن الرسول لنور يستضاء به

مهند من سيوف الله مسلول

ويجري الشاعر على هذه السنة من اختلاف الأساليب في قصائد كثيرة

أخرى كقصيدته اللامية :

ألا بكَرَّتْ عِرْسي تلوم وتعذل

. وغير الذي قالت أعف وأجمل

فهو يبدو لها بمطلع نفسي فيه تلك الإشارات المألوفة في الشعر القديم إلى الشيب وما يجره من انصراف النساء عن الشاعر بعد أن كُنَّ يعشقته في شبابه ، لكن في أسلوب سهل فيه كثير من الشجى العميق . ثم ما يلبث أن يصف الذئب تارة والناقة تارة أخرى فيعود إلى ما لمسناه من غريب وتعقيد .

والغرابية ليست بالطبع صفة لاسقة باللفظ وإنما هي أمر نسبي يختلف بالنسبة إلى اللفظ من عصر إلى عصر . ومن الملاحظ أن طائفة كبيرة من ألفاظ الشعر الجاهلي قد قل استخدامها بالتدريج منذ ظهور الإسلام حتى كادت تختفي تماماً بعد استقرار المجتمع الإسلامي في وضعه الحضاري الجديد إلا ما كان منها عند

(١) ضامرة : ساكنة لا يصدر عنها صوت . الأراجيل : الرجال .

(٢) مطرح البز : الدرسان : الثياب البالية ، مفردة : دريس . مطرح البز : طرح سلاحه وثيابه .

بعض الشعراء المقلدين أو الذين يقصدون قصداً إلى هذا الغريب بنية مجازاة
« الضحول » من القدماء .

ونلاحظ أن أغلب هذه الألفاظ التي أسقطتها اللغة العربية بعد الإسلام مما
يدور حول وصف الناقة والحواد ، والظباء وحمر الوحش وغيرها من الأوابد .
وذلك - في رأينا - لأن الناقة كانت تعني عند الشاعر الجاهلي شيئاً أكبر بكثير
من كونها « راحلة » يسافر عليها من مكان إلى مكان . فقد كانت له رفيقاً دائماً
ومظهراً من مظاهر الحياة في الصحراء الموحشة ، فهو يطيل النظر إليها بحكم
الضرورة ويلاحظ ضروب سيرها وطرق التفاتها وحركة رأسها وذنبها ويعرف
كل عضو من أعضائها باسم أو أكثر .

ويبدو أن الشاعر العربي لم يكن يلفته من الصحراء إلا ما يمثل مظهراً من
مظاهر الحياة فيها ، فهو لا يكاد يلتفت إلى طبيعتها ولا إلى وديانها ومضابها
وأشكال رمالها وتعدد أضوائها وظلالها وشروقها وغروبها . فلذا ألمّ بشيء من
ذلك فلانما يلمّ به في أغلب الأحيان في إشارات مقتضبة سريعة تتصل بالحديث
عن الأطلال أو رحلة الأحبة أو تتخذ من الصحراء « خلفية » للحياة الإنسان
والحيوان وما يجري بها من وقائع . وقد نجد عند هذا الشاعر أو ذاك أوني هذه
القصائد أو تلك وصفا لسيل أو واد أو حديقاً عن صبح أو ليل أو شتاء
أو صيف أو ربيع ولكن ذلك لا يمكن أن يقام - في مجال الوصف - إلى
حديث الشاعر عن بعيده أو ناقتة أو جواده أو عن هذه الأنواع من الحيوان التي
يشبه بها راحلته في سرعتها ويصفها وصفاً مفصلاً "كذلك الذي يصف به تلك
الراحلة . وهو يجد في حيوية حيوان الصحراء وسعيه للمرضى والماء واختلاف حظه
من الأمن والخوف وتعرضه لسهام الصائدين وكلامهم مجالاً " رَحْباً للوصف
والإبداع .

وبهذا نستطيع أن نفهم تكرار تلك التشبيهات والمجازات الكثيرة التي يشبه
فيها الشاعر جمال العيون أو الأعناق أو اللفتات بعيون بقر الوحش وأعناق
الظباء وفتاتها . فقد كان ظهور ظبي فجأة على قمة كتيب وسط همود الصحراء ،

وتلقته بمنة وبسرة يبعث في نفس الرائي من معاني الحياة والألمس ما ييث الحياة والألمس في الطبيعة الخاملة من حوله فإذا الظباء كواكب فائنات الأحياء والنواظر . وقد كان الشاعر الجاهلي وهو يصف راحلته أو بعض حيوان الصحراء يسلك نهجاً موضوعياً مجرداً من العواطف الذاتية ، حتى لو ارتبط الموضوع ببعض المعاني النفسية من شعور بالفقد أو تحوّل المصير من الأمن إلى الخوف أو من الحياة إلى الموت . وكان في هذا الوصف الموضوعي مضطراً إلى أن يستخدم كل إمكانات اللغة للتعبير عن كل تلك الأوصاف لأعضاء الحيوان وحركاته . ولا شك أن بعض هذه الألفاظ لم يكن شائعاً شيوع الألفاظ التي تعبر عن مشاعر إنسانية عامة ، وبعضها كان لا بد أن يتناسب غلظة وليناً مع ذلك العضو الذي تحدث عنه الشاعر أي تلك الحركة التي يصفها . ولا شك أن الشعراء الجاهليين - مع ميلهم الغالب إلى استخدام تلك الألفاظ كانوا يختلفون في أساليبهم ومعجمهم الشعري كما يختلف أبناء كل عصر من الشعراء ، فترقى أساليب بعضهم وتسهل ألفاظهم ، في حين يؤثر آخرون أساليب أكثر تعقيداً وألفاظاً أقل شيوعاً . ولعل من أمثلة إحساس الناس بهذا التفاوت قول عمر بن الخطاب المأثور عن زهير بن أبي سلمى حين فضله على سائر الشعراء « كان لا يعاقل بين الكلام ولا يتبع حواشي اللفظ » أي لا يستخدم أساليب معقدة أو ألفاظاً غريبة غير شائعة .

ويجدر بنا أن نؤكد هنا اختلاف أساليب الشعر الجاهلي من حيث المعجم والتركيب اللغوي ، بين التصوير الذاتي والموضوعي . فكلمات ذاتية الشاعر في قصيدته اقتراب معجمها من تلك الألفاظ « الشائعة » التي تعبر عن العواطف المشتركة في حياة الناس ، أما إذا تناول الشاعر تجربته تناولاً وصفيّاً موضوعياً فإنه يميل إلى استخدام لغة وتركيبات وتشبيهات خاصة ليس لها هذا الشيوع ولا تحقق للأسلوب ذلك الانسياب والسلاسة التي نحسها في الشعر الذاتي . فلم يكن الشعر الجاهلي كله على هذا النحو من « الجزالة » أو الاحتفال « بالغريب » ، بل كان يرق في كثير من الأحيان حتى ليقترّب إلى حد كبير من بعض النماذج

الشمرية بعد الإسلام . ولعلنا نستطيع أن نصرب لذلك مثلاً بأبيات النابغة
العاطفية التالية (١) :

عرجوا تحبوا لنعم دمنة الدار	ماذا تحبون من نؤي وأحجارا (٢)
أقوى وأقفر من نعم وغيره	هوج الرياح بهابي الترب موآر (٣)
وقفت فيها سراً اليوم أسألمها	عن آل نعم أمونا عبر أسفار (٤)
فاستعجمت دار نعم ما تكلمنا	والدار ، لو كلمتنا ، ذات أخبار
فما وجدت بها شيئاً ألوذ به	إلا الشمام وإلا موقد النار (٥)
وقد أراني ونعماً لاهيئنا بها	والدهر والعيش لم يهئم بامرار (٦)
أيام تخبرني نعم وأخبرها	ما أكرم الناس من حاجي وأمراري (٧)
لولا حبال من نعم عليقت بها	لأقصر القلب عنها أي إقصار
فإن أفاق ، لقد طالت عمايتُه	والمرء يخلق طوراً بعد أطوار
نُبئتُ نعماً على المجران عاتبة	سقباً ورعيألك العاتب الزاري !

• • •

رأيتُ نعماً وأصحابي على عجل	والعيس للين قد شُدَّتْ بأكوار (٨)
فربيع قلبي ، وكانت نظرة عرضت	حيناً ، وتوفيق أقدار لأقدار
بيضاء كالشمس وافت يوم أسعدِها	لم تؤذِ أهلاً ولم تفحش على جوار

(١) الديوان ص ٤٨ .

(٢) النؤي : ما يكون حوله الخباء لوقايته من المطر .

(٣) هابي الترب : التراب الذي تحمله الريح . موآر : شديد الحركة .

(٤) سراً اليوم : وسطه . الأمون : الناقة القوية . عبر أسفار : كثيرة الأسفار .

(٥) الشمام : نبت .

(٦) إمرار : من المראה .

(٧) حاجي : ج حاجة .

(٨) أكوار : جمع كور أي رحل

تَلَوْتُ بعد افتضال البرد مِثْرَرَهَا لَوْنًا على مثل دِ عَصِ الرَّمْلَةِ الهَارِي (١)
والطَّيْبُ يَزَادُ طَيِّبًا أَنْ يَكُونَ بِهَا فِي جِيدٍ وَاضِحَةٍ الْخَدَّيْنِ مِيعَطَارِ
أَقُولُ وَالنَّجْمُ قَدْ مَالَتْ أَوَاخِرُهُ إِلَى الْمَغِيبِ : تَبَيَّنَتْ نَظْرَةُ حَارِ (٢)
الْمَحَّةُ مِنْ سَنَا بَرَقَ رَأْيُ بَصْرِي ؟ أَمْ وَجْهُ نَعْمٍ بِدَالِي ، أَمْ سَنَا نَارِ ،
بَلْ وَجْهٌ نَعْمَ بَدَا وَاللَّيْلُ مَعْتَكِرٌ فَلَاحَ مِنْ بَيْنِ أَثْوَابٍ وَأَسْتَارِ !
إِذَا تَغْنَى الْحَمَامُ الْوُرُقُ هَيْجَنِي وَإِنْ تَغَرَّبْتُ عَنْهَا ، أَمْ عَمَّارِ

ونلاحظ في هذه الأبيات أن الشاعر يقترب شيئاً من طبيعة الشعر الجاهلي الموضوعية كلما رسم صورة من الصور التقليدية للشعر الموضوعي كالحديث عما أصاب الدار من تحول حتى غدت دمنة متفجرة . فالشاعر يستعين في رسم تلك الصور بالألفاظ والعبارات التقليدية في هذا المجال ، ولكنه يتخلى عن تلك الخصائص حين يتحدث حديثاً عاطفياً مريباً فيرق أسلوبه وينساب ويختلف ألفاظه حتى لتصبح عملة بكثير من الرموز ، وبخاصة في تساؤله البديع عن وجه نعم في إشراقه ، وسنا البرق والنار .

ثم يبدأ الشاعر بعد ذلك الجزء العاطفي من قصيدته في وصف ناقته مشتبهاً لها بالثور الوحشي تطارده كلاب الصيد ، فيعود إلى المعجم النمطي المألوف في هذا المجال (٣) .

هكذا كانت الحال ، حتى جاء الإسلام ونحضر كثير من الشعراء وانصرفوا بشعرهم إلى التعبير عن تجارب جديدة ، بعضها عاطفي وبعضها سياسي أو اجتماعي ، ولم تعد طبيعة حياتهم الجديدة تدفعهم إلى مثل هذا الاحتفال الزائد

(١) تلوت : تلف . افتضال البرد : التوشع به . العصى : الكتيب الصغير من الرمل .

الهاري : النهار .

(٢) حار : مرخم حارث .

(٣) الديوان ص ٥١ .

بذلك الموضوع القديم ، وإن كانوا قد ظلوا - بالطبع - يرتحلون على النوى
والخيل كما كان يفعل الشاعر القديم . فلم تعد الناقة أو البعير - إلا عند الشعراء
الذين يحتنون عن قصد أساليب الشعر الجاهلي - رفيق الشاعر المؤنس في رحلته .
بل أصبحت مجرد « راحلة » ينتقل عليها من حاضرة إلى أخرى أو من البادية إلى
الحاضرة ، تملأ رأسه وقلبه كثير من المشاغل والمشاغل وتستهي موهبته تجارب
أخرى أكثر التصاقاً بحياته الحضرية الجديدة .

وهكذا بدأ يختفي من شعر الشاعر الإسلامي قدر كبير من تلك الألفاظ
الوصفية حتى عرفت بعد حين بأنها من « الغريب » الذي لا يفهمه أغلب الناس ،
ورق أسلوب الشاعر بالضرورة ، إذا أصبح حسه اللغوي والفني أكثر ترفاً ،
فتجنب كثيراً من ذلك « التركيب » اللغوي الذي كان النقاد يعبرون عنه
« بالجزالة » كما تجنب كثيراً من الألفاظ التي لم يعد إيقاعها يناسب الحنجرة أو
الأذن الحضرية . وعن هذا التطور اللغوي الحضاري يقول صاحب « الواسطة بين
المتنبي وخصومه » :

« فلما ضرب الإسلام بجرانه ، واتسعت ممالك العرب ، وكثرت الخواضر
ونزعت البوادي إلى القرى ، وفشا التأدب والتظرف ، اختار الناس من الكلام
ألينه وأسهله ، وعمدوا إلى كل شيء ذي أسماء كثيرة فاختاروا أحسنها سمياً
والطفها من القلوب موقماً ، وإلى ما للعرب فيه لغات فاقتصروا على أسسها
وأشرفها ، كما رأيتهم يختصرون ألفاظ « الطويل » . فإنهم وجدوا للعرب فيه
نحو من ستين لفظة أكثرها بشع شنع ، كالعشنت والعنطنط ، والجشرب
والشوقب والشلهب والشوذب ... فقبلوا جميع ذلك وتركوه واكتفوا بالطويل
لخفته على اللسان وقلة نبو السمع عنه » (١) .

وقد أفضت في الحديث عن « الغريب » والرصانة والجزالة ، لأن كثيراً من

(١) الواسطة ص ١٨ .

الدارسين قد جروا على أن يتحدثوا عنها كأنها صفات طبيعية في بعض الالفاظ .
ولأن أي رصد جاد لما طرأ على الشعر العربي من تطور بعد الإسلام لا بد أن
يوجه عنايته إلى هذا الجانب الفني الذي طالما أهمله للدارسون وعنوا بدلاً منه
بالجوانب الاجتماعية والسياسية وما في ذلك الشعر من مضمون .

والحق أن من أهم التطور في الشعر العربي حينذاك تبلور تلك اللغة
الإسلامية الحضرية بأساليبها وأنفاظها بعد أن مرت بمراحل من التطور
التدريجي بدأت في تلك المرحلة التي ندرسها ثم انضحت معالمها في العصر
الأموي .

• • •

على أن الخطيئة وكعب بن زهير - على ما بين طبيعتهما النفسية والفنية من
خلاف - لا يمثلان « مواجهة » حقيقية بين الشاعر المخضرم الذي نشأ على تقاليد
اجتماعية وشعرية خاصة كان عليه أن يلاثم بينها وبين ما حدث في المجتمع العربي
من تحول جسيم . فالخطيئة - كما رأينا - قد مضى ينظم الشعر ويعيش الحياة
كما كان يفعل قبل الإسلام ، وكعب بن زهير ظل - من حيث نشاطه
الفني - قليل الالتصاق بأحداث السياسة الإسلامية ضيق التأثر بطبيعة
المجتمع الجديد

لكن كعب بن مالك الأنصاري كان من هؤلاء الشعراء القلائل الذين شاركوا
في صنع تلك الأحداث والتعبير عنها ، ومن حملوا ذلك العبء الفني وحاولوا
أن ينهضوا به ، فبدت في شعره آثار اللقاء بين القديم والجديد .

ومع أن هناك من الروايات ما يؤكد أنه كان شاعراً معروفاً قبل الإسلام ،
فإن ديوانه يخلو من أي شعر يمكن أن يكون قاله في الجاهلية . ويقول
الأستاذ سامي مكّي المعاني محقق ديوانه في تحليل ذلك « .. فإن الكثير من شعره
عدت عليه حوادث الدهر وامتدت إليه يد الضياع والنسيان . وليس

تمت تحليل لضياع شعره ، و كل ما يمكن أن يقال أنه ضاع كما ضاع شعر كثير من شعراء الجاهلية والإسلام . فمن غير المعقول أن يكون ما بين أيدينا هو كل ما قاله من شعر ، مع أنه واحد من ثلاثة شعراء اعتمد عليهم الإسلام في مراحل الأولى التي نازل فيها الشرك .. (١)

ومهما يكن من أمر شعره الجاهلي فإن ما بقي لنا من شعره الإسلامي قدر صالح يمثل مشاركة دائمة في وقائع الإسلام الأولى واستجابة واضحة لطبيعة تلك الوقائع .

فقد قال شعراً في بدر وأحد والخندق وخيبر وغيرها من الوقائع ، كما رأى النبي وحمزة وعثمان وقتلى مؤتة وغيرهم من أصحاب النبي . وشعره في كل هذا لا يرتفع إلى مستوى عال ولا ينبئ بموهبة كبيرة ، بل هو في كثير من الأحيان أقرب إلى النظم الذي ينقصه الاقتدار الفني والخيال الخلاق . وإفادته من الأسلوب الإسلامي إفادة مباشرة ليس فيها أية محاولة جادة للملاءمة بين مقتضيات الشعر ودواعي السياسة أو الدين . ولعلنا نستطيع أن نلمس هذه الحقيقة في رثائه للنبي ﷺ ، وهي مناسبة كانت جدبيرة - كما نتوقع - أن تستخرج من الشاعر كل طاقات إبداعه ، ولكن الشاعر - شأنه في ذلك شأن حسان بن ثابت كما مرى - لم يستطع أن ينهض إلى مستوى المناسبة .

يقول الشاعر : (١)

يا عين فابكي للدمع ذرى	لخير البرية والمصطفى
وبكى الرسول وحن البكاء	عليه لدى الحرب عند اللقاء
على خير من حملت ناقية	وأنتى البرية عند التفنى
على سيد ماجد جحفل	وخير الأنعام وخير الألها

(١) ديوان كعب بن مالك الأنصاري . ص ١٢٢ .

(٢) الديوان ص ١٧٢ :

له حب فوق كل الأنام من هاشم ذلك المرتجى
نُخَصَّ بما كان من فضله وكان سراجاً لنا في الدجى
وكان بشيراً لنا منذراً ونوراً لنا ضوءه قد أضأ
فأنقذنا الله في نسوره ونجى برحمته من لظا

وإذا صححت نسبة هذا الشعر الضعيف إلى كعب بن مالك فإنه يقوم دليلاً على ضعف الموهبة من ناحية وعلى العجز عن تمثيل الإسلام وأسلوب التعبير الإسلامي تمثلاً صحيحاً .

ورثاؤه لقتل موقعة مؤتة من المسلمين لا يختلف كثيراً في إفادته المباشرة من روح المجتمع الإسلامي وطرق تعبيره الجديدة ، وفيه - كما في بقية شعر هذه الفترة - سرد مطرد للأحداث والوقائع وذكر مفصل للأسماء كما يفعل المؤرخ : ^(١)

وكأئما بين الجوانح والحثى مما تأوَّبني شهاب مُدْخَل
وجنّداً على النفر الذين تتابعوا يوماً بمؤتة أَسْنَدُوا لم ينقلوا
صلى الإله عليهم من فتية وسقى عظامهم الغمام المسبل
صبروا بمؤتة للإله نفوسهم حذر الردى وخافة أن ينكلوا
فمضوا أمام المسلمين كأنهم فنقُ عليهن الحديد المرقل ^(٢)
إذ يهتدون بجعفر ولوائحه قدّام أولهم فنعمم الأول
حقى نفرجت الصفوف وجعفر حيث التقى وعثُ الصفوف مجدّل ^(٣)

(١) الديوان ص ٢٦٠ .

(٢) الفلق : ج فتىق البعير الضخم . المرقل : السابغ .

(٣) وعث الصفوف : التحامها حتى يصعب التخلص من بينها كالوعث وهو المكان الرمل الذي تغيب فيه الأقدام .

« المعجم الشعري » المؤلف عند فحول الشعراء الجاهليين حتى ليوشك أن يكون قريب الشبه في لغته بلغة العصر الإسلامي نفسه ، والشاعر لا يكاد يلم بتلك الموضوعات المعهودة في شعر كبار الجاهليين من وصف للرحلة ومظاهر الطبيعة والراحلة وأنواع الوحش والحيوان ، وهي موضوعات لاحظنا أن هؤلاء الشعراء كانوا يستخدمون في تصويرها كثيراً من « الغريب » ويعتمدون فيها على كثير من المعاني والأصور المشتركة فيما بينهم . ولعل تجنب حسان هذه الموضوعات كان من أسباب تجنبه تلك الأساليب ، إلى جانب حياته في المدينة وبعده النسبي عن حياة البادية ولغتها.

على أن هذه اللغة المدنية — إذا كانت قد اضفت على شعره طابعاً من « السهولة » وانسياب النغم — قد حرمته تلك اللغات النفسية والومضات الفنية الكثيرة التي نصادفها في شعر الفحول من شعراء الجاهليين . والحق أن حسان لا يمكن بحال أن يعدّ من هؤلاء الفحول ، فهو دونهم في الموهبة والقدرة اللغوية وسعة التجربة وصدق الملاحظة.

ولعلنا لو وضعناه في موضعه الصحيح بالنسبة إلى هؤلاء الشعراء — نضع قضية ضعف شعره بعد الإسلام في موضعها الصحيح أيضاً ، إذا ثبت لدينا أنه لم يكن في قمة من قمم الإبداع في الجاهلية ثم هوى عنها بعد الإسلام .

ولعل أشهر قصائد حسان لاميته في مدح الفساسة التي كثيراً ما يعرفها الدارسون ببيتها المعروف :

لله در عصابة نادمتهم يوماً يجلتى في الزمان الأول

والقصيدة تجري على الطريقة الجاهلية المعروفة من تنقل بين أغراض مختلفة ، يبدوها الشاعر بالوقوف على الأطلال ثم يثني بمدح هؤلاء الملوك ، ثم ينتهي بالحديث عن ذكريات شبابه ولهو ، وينتهي بالفخر بنفسه وعشيرته .

وتتماز القصيدة بتناسك الأسلوب تماسكاً لا يبلغ حد الجزالة الجاهلية ،

ويضرب من الموسيقى المناسبة يتحقق عن طريق استخدام الشاعر لألفاظ قريبة المعاني بسيطة « الإيقاع » لا تختلف كثيراً في « شبروعها » من موضوع إلى موضوع داخل القصيدة . ولكن هذه الميزة تحرم القصيدة مع ذلك من تلك « الفحولة » اللغوية التي كان كبار الشعراء الجاهليون يبلغون من خلالها درجات عالية من الأصالة وجمال التصوير ويتغلبون بها على اشتراكهم في كثير من « المعاني » عن طريق التفرّد في التعبير .

يقول حسان بعد المطلع التقليدي ^(١) :

لله در عصابة نادمتهُم	يوماً يخلق . في الزمان الأول
يمشون في الحلل المضاعف تسجها	مشي الجمال إلى الجمال البرّل
الضاربون الكبش يرق بيضه	ضرباً يطيح له بنان المفصل ^(٢)
والخالطون فقيرهم بغنيهم	والمنعمون على الضعيف المُرمل
يُغشّون حتى ما تهرّ كلابهم	لا يسألون عن السواد المقبل
يتسّفون من ورد البريص عليهم	بردى يصفق بالرحيق السلسل ^(٣)
بيض الوجوه كريمة أحبابهم	شُم الأنوف من الطراز الأول

ونلاحظ على الأبيات أن الشاعر لا يكاد يتلبث ليستكمل صورة من تلك الصور الجزئية التي يرسمها لفضائل ممدوحه، بل يمضي في تعداد مآثرهم - المتقاربة في طبيعتها - واحدة بعد أخرى في بساطة ووضوح وبدون أي قصد إلى التضنن في التصوير ، على نقبض ما نراه عند فحول الجاهلية أحياناً من الاستغراق في الصورة الواحدة والربط بينها وبين ما يتصل بها من صور . والاعتماد على كثير من التشبيهات والمجازات قد يكون معظمها تقليدياً ولكن

(١) الديوان ص ١٧٩ .

(٢) الكبش : البطل المقدم . بيضه مفردة بيضة أي خوفة

(٣) البريص : نهر يدشق .

الشاعر يحاول من حين إلى آخر أن يبتكر فيها أو يضيف إليها .

ومن خير نماذج ما قاله حسان في الجاهلية « داليت » التي يردّ بها على قيس بن الخطيم ويفخر فيها بنفسه وقومه . وفي القصيدة ما رأيناه في القصيدة السالفة من صفاء الأسلوب وانسيابه وتجنب « الغريب » وتعداد المآثر واحدة بعد أخرى دون إفاضة ، وإن كان يعتمد هنا اعتماداً واضحاً على المفارقة ، وعلى المقابلة بين سلوكين مختلفين باختلاف الظروف والحالات النفسية . يقول الشاعر (١) :

لعمري أيلك الخير يا شعث ما نبا
عليّ لساني في الخطوب ولا يدي
لساني وسيني صارمان كلامهما
ويبلغ ما لا يبلغ السيف مبدؤدي (٢)
وإن أكُ ذا مال قليل أجدُ به
وإن يهتصر عودي على الجهد بمحمد (٣)
فلا المال ينسيني حباتي وعفتي
ولا واقعات الدهر يفلتن مبردي
أكثر أهلي من عيال سواهم
وأطوي على الماء القراح المبرد (٤)
وإني لمعطٍ ما وجدتُ وقائلاً
لموقد ناردي ليلة الريح : أوقيد

(١) الديوان ص ٧٢ .

(٢) مبدؤدي : لساني

(٣) يهتصر : من حصر العود أي أماله ليكره .

(٤) أطوي : أسرع .

ولاني لقوال لذي البث مرجبا
 وأهلا ، إذا ما جله من غير مرصد ^(١)
 ولاني لبدعوني الندى فأجيبه
 وأضرب بيض العارض المتوقد
 ولاني لخلو تعزيني مسرارة
 ولاني لتراك لما لم أعسود
 ولاني لمزجاء المطي على الوجي
 ولاني لتراك الفراش المهّد ^(٢)

ونستطيع أن نبين المستوى الفني لشعر حسان بالقياس إلى غيره من الشعراء
 المجيدين في الجاهلية ، لو قارنا بعض أبياته بما يقارنها في الصورة والمعنى عند
 بعض هؤلاء الشعراء . ويمكننا مثلاً أن نوازن بين قوله :

أكثر أهلي من عيالٍ سواهم وأطوي على الماء القراح المبرّد
 وقول عروة بن الورد :

أقسم جسمي في جسوم كثيرة وأحسو قراح الماء والماء باردُ

فقد اعتمد كلا الشاعرين في الشطر الثاني على ما يبدو أنه كان من
 «الذخائر الفنية لذلك العصر ، لا يجد الشاعر ضيقاً من الانتفاع بها إذ ما دعا
 المقام . ولكن الشاعر المجيد كان يحاول في كثير من الأحيان أن يضيف إلى
 تلك الذخائر لمسات شخصية جديدة . ولا شك أن قول عروة « أقسم جسمي
 في جسوم كثيرة » بمعنى أنه يجود بما كان يمكن أن يبني جسمه من غذاء ،

(١) البث : الحزن والحلم . من غير مرصد : دون ترقيب .

(٢) مزجاء أي كثير الاتزاج بمعنى السوق . والوجي ما يصيب القلب من الحزن ليسرها من الصلابة .

تعبير جديد طريف فيه تصوير بديع لهذا الإيثار النبيل ، أما شطر حسان « أكثر أهلي من عيال سواهم » فهو - على جماله - لا يرتفع إلى هذا المستوى المجازي الذي يثير خيال السامع وتفكيره .

على أن لحسان مع ذلك قصائد قليلة يرتفع فيها إلى مستوى فني طيب يداني مستوى المعروفين من شعراء الجاهلية . ولعل خير هذه القصائد وأكثرها تمثيلاً لطبيعة القصيدة الجاهلية في بنائها وتعبيرها وصورها قصيدته الميمية ^(١) :

ألم تسأل الربع الجديد التكلم
بمدفع أشداخ ، فبرقة أظلم

ففيها نفحات قريبة من روح زهير في وصف الرحلة وصور امرئ القيس في وصف المطر والسيل ، وفي أسلوبها تلك « الرصانة » المعهودة في الشعر الجاهلي . وحين يفخر الشاعر بنفسه وقبيلته نراه ينتفع بالرصيد الجاهلي في وصف الشمائل العربية ولكنه يحاول أن يمزج ذلك بشيء جديد :

وأبقى لنا رؤ الحروب ورزوها	سيوفاً وأدراعاً وجمعاً عرمرما
إذا اغتسر آفاق السماء وأجملت	كأن عليها ثوب عصب مهتما ^(٢)
حببت قدور الصاد حول بيوتنا	قنابل دُهما في المحلة صيما ^(٣)
يظل لديها الواغلون كأنما	يوافون بحرا من سُميحة مفعما ^(٤)
لنا حاضر فعم وبساد كأنه	شماويخ رضوى عزة وتكرما ^(٥)
متى ما تزننا من معدة بعصبة	وغسان ، تمنع حوضنا أن يهدما

(١) الديوان ص ٢١٨ .

(٢) ثوب عصب سهم : ثوب ملون مخطط

(٣) الصاد : النحاس . القنابل : جماعات الخيل .

(٤) الواغلون : الزائرون بلا دعوة .

(٥) شماويخ : رؤوس الخيال .

بكل فني عاري الأشاجع لاحه قيراع الكُماة ، يرشح المسك والد. (١)
إذا استدبرتنا الشمس درت متوتنا كأن عروق الجوف ينضجن عتدما (٢)
ولدننا بني العنقاء وابتي محرق فأكرم بنا خالا وأكرم بنا ابسا
نُسود ذا المال القليل إذا بسدت مروءته فينا ، وإن كان مُعدما

• • •

فإذا جئنا إلى شعر حسان الإسلامي صادفنا قصائد تبدو بلا شك دون مستوى شعره في الجاهلية بكثير مهما نعتذر لها بتعبيرها عن قيم وأساليب جديدة ، مما يدعونا إلى أن نرتاب في صحة نسبتها إلى حسان . وهذه المقطوعات أقرب أن تكون من نظم بعض الشعراء في عصور متأخرة بعد أن طال تأثر الأدباء بأساليب القرآن وشاعت على أqlامهم - في المجال الديني - ألفاظ وعبارات خاصة . ومن أمثلة ذلك قوله بمدح النبي ﷺ (٣) :

شق له من اسمه كمي يحله فذو العرش محمود وهذا محمد
نبي أنا بعد بأس وفرة من الرسل ، والأوثان في الأرض تعبد
فأمسى سراجاً مستنيراً هاديا يلوح كما لاح الصقيل المهند
وأنذرنا ناراً وبشر جنة وعلمنا الإسلام ، فالله نحمد
وأنت إله الحق ربي وخالقي بذلك ما عُمِرت في الناس أشهد
تعاليت رب الناس عن قول من دعا سواك إلها .. أنت أعلى وأعبد
لك الخلق والنعماء والأمر كله فلربك نستهدي وإياك نعبد
لأن ثواب الله كسسل موحداً جنان من الفردوس فيها يخلد

(١) الأشاجع : عروق ظاهر اليد . لاحه : غيره .
(٢) العتد : نبات أحمر يعرف بـ « دم الأخوين » .
(٣) الديوان ص ٩٢ .

وهذه الأبيات — إلى جانب ما فيها من نظم مباشر لمعاني القرآن وألفاظه وما يجري على ألسنة الناس في مجالس الذكر والدين — ينقصها الصقل الفني الذي رأيناه في شعر حسان ، وهي أقرب إلى أن تكون من صنع نظام لا حظاً له من موهبة الشعر ، كما في قوله مثلاً « فذو العرش محمود وهذا محمد ، وعلمنا الإسلام فالله نحمد .. من دعا سواك إلهاً .. أنت أعلى وأجود .. لأن ثواب الله كل موحد .. »

ويبدو هذا الاتجاه إلى « النظم » مرة أخرى في قصيدة ثانية له في رثاء النبي ، بعض أبياتها في مستوى شعره وبعضها ركيك مباشر يردّد تلك العبارات الدينية التي شاعت في عصور متأخرة ، كما أسلفنا القول . فالأبيات الثلاثة الأولى من القصيدة — إذا غرضنا الطرف قليلاً عن ضعف البيت الثاني — يمكن أن تنسب إلى حسان ^(١) :

ما بال عينك لا تنام كأنما	كُحلت مآقيها بكحل الأرمـد
جزعاً على المهدي أصبح ثاويـا	يا خير من وطىء الحصى لا تبعـد
جني يقبك التراب .. لطفـي ، ليتني	غُيِّبت قبلك في بقيع الفرقد

ثم نصادف بعد هذه الأبيات « نظماً » لا يمكن أن يكون من صنع من هم في مثل شاعرية حسان :

بأبي وأمي من شهدت وفاته	في يوم الاثنين ، النبي المهدي
فظللت بعد وفاته متبلدا	يا لهف نفسي ، ليتني لم أولد !

يا رب فاجمعنا معاً ونبيّننا في جنة مثني عيون الحمد

(١) الديوان ص ٥٧ .

في جنة الفردوس واكتبها لنا يا ذا الجلال ، وذا العلاء والسود
صلى الإله ومن يحف بعرشه والطيبون على المبارك أحمد

ولا شك أن قوله « يا رب فاجمعنا معاً ونبينا ... في جنة الفردوس واكتبها
لنا يا ذا الجلال » من صيغ النظم المعروفة في كتب الأذكار والأدعية في المصور
المتأخرة .

ومن قبيل هذا التأثير المباشر بأسلوب القرآن ومعانيه ، والاتجاه إلى «نظم»
الوقائع التاريخية قوله من قصيدة في غزوة الأحزاب ^(١) :

حتى إذا وردوا المدينة وارتجرا	قتل النبي ومنم الأسلاب
وغدوا علينا قادرين بأيديهم ^(٢)	ردوا بغيظهم على الأعقاب
بهبوب معصفة تفرق جمعهم	وجنود ربك سيد الأرباب
وكفى الإله المؤمنين قتالهم	وأثابهم في الأجر خير ثواب
من بعد ما قنطوا ففرج عنهم	تنزيل نص ملكنا الوهاب
وأقر عين محمد وصحابه	وأذل كل مكذب مرتاب

ومهما يبلغ من تأثير حسان وغيره من شعراء المسلمين بأساليب القرآن وطبيعة
المجتمع الإسلامي الجديد ، فإن الانتفال الحضاري والفني لا يمكن أن يتم على
هذا النحو السريع الذي يباعد كل هذه المباشرة بين أساليب الشعر العربي في
الجاهلية وبعد الإسلام . وقد ظل التراث الجاهلي بعد الإسلام بوقت طويل
ذخيرة يعتمد عليها الشعراء المحدثون في كثير من صورهم وأخيلتهم وبناء
قصائدهم .

(١) لديوان ص ١١ .

(٢) الأهد : القوة .

عل أننا نستطيع أن نلتبس هذا التطور الحضاري والفني في وضعه الطبيعي الصحيح ، في وضع قصائد ثابتة النسبة إلى حدان فيها امتداد واضح لأسلوب الشعر الجاهلي ، وفيها مع ذلك ملائح من التطور الذي كان قد بدأ يطرأ على القصيدة العربية.

ومن هذه القصائد قصيدته المعروفة التي يتوعد فيها أهل مكة بالفتح وبهجو أبا سفيان . والشاعر يبدأ قصيدته بالمطلع الجاهلي المهود فيقف على الأطلال ، ولكنه يختار هنا أن يكون وقرفاً سريعاً كأنما يؤدي به واجباً نحو هذا التقليد الفني ، كما يختار أن ينتقل من المطلع إلى الحديث عن بعض هواه بالطريقة التي درج عليها بعض الشعراء الجاهليين في بعض قصائدهم دون تمهيد إلا بقوله « فذع ذا .. » يقول الشاعر (١) :

عفت ذات الأصابع فالجِواءُ	إلى عذراءَ منزلُها خلاءُ
ديارٌ من بني الحساس قفرٌ	تعفُّيها الروامس والسماءُ (٢)
وكانت لا يزال بها أنيسٌ	خلال مروجها نعم وشاء
فدع هذا ، ولكن من لطيفٍ	يُورقني إذا ذهب العشاء

وينتقل الشاعر إلى الحديث عن طيف « شعناء » فيشبه رضاءها بخمر ممزوجة بالعسل والماء ، ويمضي — على التقليد الفني الجاهلي — فيصف هذه الخمر وكأنها صورة فنية قصدت لذاتها . وقد ظلَّ هذا التقليد سائداً سنين طويلة بعد الإسلام إذ يشبه الشاعر شيئاً بشيء ثم يهمل إلى حين الحديث عنه ليفيض في صورة المشبه به . يقول حسان :

لشعناء التي قد تيمته فليس لقلبه منها شفاءُ

(١) الديوان ص ٧ .

(٢) بنو الحساس : من بني النجار والخزرج . تعفُّيها : تطس معاملها .
الروامس : الرياح التي تثير التراب فترمس به الآثار أي تدفنها . السماء : المطر.

كَأَنَّ مَبِيتَهُ مِنْ بَيْتِ رَأْسِهِ يَكُونُ مَزَاجُهَا عَسَلٌ وَمَاءٌ ^(١)
 عَلَى أَنْبَاطِهَا ، أَوْ طَعْمٌ غَضٌّ مِنْ التَّضَاحِ هَضْرُهُ الْجَنَاءُ
 إِذَا مَا الْأَشْرِبَاتُ ذَكَرْنَ يَوْمًا فَهِنَّ لَطِيبُ الرِّاحِ الْفَدَاءُ
 نَوَلِيَهَا الْمَلَامَةَ إِنْ أَلْنَبَا إِذَا مَا كَانَ مَقْتُ أَوْ لَحَاءٌ ^(٢)
 وَشَرِبَهَا فَتَرَكَنَا مَلُوكَا وَأَسَدَا مَا يَنْهَنُهَا اللَّقَاءُ

ويشك بعض الدارسين في هذا الجزء الأول من القصيدة ويرون أن الشاعر لا بد أن يكون قد نظم في الجاهلية ثم عاد قائم القصيدة بعد الإسلام . ذلك لأنهم ينكرون أن يتحدث شاعر إسلامي وثيق الصلة بالدعوة والرسول مثل هذا الحديث الصريح عن الخمر ^(٣) .

والحق أنه ليس هناك ما يدعو إلى الشك في هذا المطلع : فمن الثابت أن حسان قد بدأ قصيدة من قصائده الإسلامية المعروفة بذكر الخمر فقال :

تَبَلَّتْ فَوَادِكُ فِي الْمَنَامِ خَرِيدَةً تَسْقِي الضَّجِيعَ بِيَارِدٍ بِسَامٍ
 كَالْمَسْكِ تَحْلُطُهُ بِمَاءِ سَحَابَةٍ أَوْ عَاتِقٍ كَدَمِ الذَّبِيحِ مُدَامٍ ^(٤)

ومن الثابت أيضاً أن كعب بن زهير لم يتخرج من الحديث عن الخمر في قصيدته التي أنشدها أمام النبي ، بالأسلوب الفني الذي سلكه حسان من تشبيه الرضاب بالخمر :

(١) البيضة : الخمر .

(٢) المنث : الشر والقتال . اللعاء : الملاحة والسباب .

(٣) الدكتور شكري فيصل : تطور النزول بين الجاهلية والإسلام .

(٤) العاتق : الخمر .

تجلو عوارض ذي ظلم إذا ابتست
 كأنه منهل بالراح معلول^(١)
 شُجَّتْ بذِي شَبَمٍ من ماء مَحْنِيَّة
 صاف بأبطح أضحى وهو مشمول^(٢)

ولكعب كذلك ذكريسات عن لهوه ومجالس شرابه في قصيدة إسلامية
 مطلعها^(٣) :

ألا بَكَرَتْ حِرْمِي تلوم وتعذِلُ وغيرُ الذي قالت أعفُ وأجملُ
 يقول فيها :

وقد أشهد الكأس الروية لاهياً أعلُ قبيل الصبح منها وأنهل
 ينازعنيها لَيْسَ غير فاحشٍ مبادِرُ غاياتِ التَّجَارِ معدِّلُ^(٤)
 إذا غلبته الكأس لا متعبس حَصُور ولا من دونها يتبسِّلُ^(٥)
 نشاوى نديم الكأس ، منامرثح وعيسُ مُنَاخاتٍ عليهنَّ أرْحُلُ

ويبدو أن المجتمع الإسلامي لم يكن - كما نتصوره أحياناً - على مثل
 هذا التزمّت نحو الشعر ، وأنّ الناس كانوا يتساحون مع الشعراء ويقتفرون لهم
 ما يقولونه في الخمر وغيرها من موضوعات كالغزل على أنه تقليد فني لا ضير
 منه ولا يدل بالضرورة على سلوك خلقي . ولعل ذلك مما تشير إليه الآية الكريمة

(١) عوارض : أسنان . ظلم : ريق .

(٢) شجّت : مزجت . ذي شِم : أي ماء بارد . المحنية : منحنى الوافي أو التدوير وفيه
 رمل وحصى صغار ، وذلك أدعى لصفاء الماء . مشمول : هبت عليه ريح الشمال .

(٣) للديوان ص ٤١ .

(٤) مبادر غايات للتجار : سريع إل حوائث تجار الخمر . معدّل : يكثر الناس لومته
 لسلوكه هذا .

(٥) حصور : ضيق الخلق أو عسك بخيل . يتبسّل : يعيس أو يقطب .

« ألم تر أنهم في كل وادٍ يهيمون ، وأنهم يقولون ما لا يفعلون » . وإلا فكيف نحاول أن نبرئ حسان من وصف الخمر وقد انتهى إلى وصفها من خلال الحديث عن رضاب صاحبتها ، وهو حديث يتساوى في الحرمة مع الخمر !

هذا عن الجزء الأول من القصيدة . فإذا فرغ الشاعر من مقدماته العاطفية انتقل فجأة إلى تهديد قريش بغزو مكة وفتحها فقال :

علمنا خيلنا إن لم تَرَوْهَا تثير النقع موعدها كداه^(١)
 يبارين الأعنة مُصْعِدَاتٍ على أكتافها الأسل الظماء^(٢)
 تظلّ جيادنا مُتَطَّرَاتٍ تُلَطِّمُهُنَّ بِالْخُمُرُ النساء^(٣)
 فإِذَا تُعْرَضُوا عَنَا اعْتَمَرْنَا وكان الفتح وانكشف الغطاء
 وإِلا فاصبروا بلحلاذ يوم يعز الله فيه من يشاء

والشاعر في هذه الأبيات - ولم يصل بعد إلى موضوعه الإسلامي - يمتضي على طريقته في المقدمة محفظاً بسمات شعره الجاهلية في لفته وأسلوبه ، فإذا انتهى إلى الحديث عن المسلمين تغيرت لفته وشاع فيها كثير من الألفاظ الإسلامية وخف ما في أسلوبه من رصانة وتماسك وأصبح شعره أقرب إلى « نظم » المعاني الإسلامية منه إلى التصوير الشعري :

وجبريل أمين الله فينا وروح القدس ليس له كفاء
 وقال الله : قد أرسلتُ عبداً بقول الحق إن نفع البلاء^(٤)

(١) كداه : مكان قريب من مكة .

(٢) الأسل : الرماح .

(٣) متطرات : سرعات : تلطمهن : يضربن وجوهها . الخمر : ج خمار ما تغطي به المرأة وجهها .

(٤) البلاء : الامتحان .

شهدتُ به فقوموا صدقوه ففلم : لا تقوم ولا نشاء
وقال الله : قد يئسرت جنودا هم الأنصار عُرِضَتْهَا اللقاء

والحق أن هذا المنهج يطرد في أغلب شعر حسان الإسلامي ، فيتأرجح شعره بين الأسلوب الجاهلي في صورته ولنته ومعانيه ، وأسلوب لا يمكن أن نسميه إسلامياً بالمعنى الصحيح ، وإنما يستخدم الشاعر فيه بعض الألفاظ القرآنية والمعاني الدينية ويتحلق في من « المعجم الشعري » الجاهلي مؤثراً « البساطة » التي قد تنتهي أحياناً إلى النظم والركاكة . ذلك لأن الشاعر - شأنه في ذلك شأن سائر الشعراء المسلمين حينذاك - لا يصدر في دفاعه عن الإسلام وهجائه المشركين عن تصور ديني واضح المعالم بل يخلط بين وقائع الحروب والأحداث الشخصية ، ومعان دينية يسيرة لا تعين على الاهتداء إلى أسلوب فني جديد ، يختلف عن الأسلوب الجاهلي ويحتفظ مع ذلك للشاعر بمستواه الفني المعروف . وقد كان هذا طبيعياً في فترة انتقال فاجأت الشعراء بتجارب جديدة ليس في الشعر العربي رصيد سابق في التعبير عنها يمكن أن يتنعوا به . وهكذا صور هؤلاء الشعراء الوقائع الحربية بين المسلمين والمشركين كما كانوا يصورون « أيام العرب » ووقائع القبائل ، وجاء فخرهم امتداداً للفخر الجاهلي إلا فيما يثيرون إليه من بعض المعاني الإسلامية البسيطة ، وهجاؤهم قائماً على العصبية القبلية وحقائق الأنساب والأصول في رفعتها أو وضاعتها . لذلك نصادف عند حسان بعض قصائد لا نكاد ندرك أنها من شعره الإسلامي إلا من إشارات عابرة في القصيدة إلى حدث إسلامي . ومثال ذلك قصيدته في رثاء أصحاب اللواء يوم أحد . والشاعر يبلوها بمطلع عاطفي على غرار القصيدة الجاهلية ، لكننا نحس في هذا المطلع - شأنه شأن المطالع الجاهلية لكبار الشعراء - أن وراء التعبير المباشر عن هموم الشاعر من الحب ، رمزاً خفياً لهم يتصل بطبيعة الموضوع الذي يصوره فيما بعد رثياً هؤلاء الشهداء من المسلمين . يقول حسان (١) :

(١) الديوان ص ٢٢٤

منع النوم بالعشاء المموم وخيال ، إذا تغور النجوم
من حبيب أصاب قلبك منه سقم ، فهو داخل ، مكتوم
يا لقوم! هل يقتل المرء مثلي واهن البطش والعظام سؤوم !
همها العطر والفراش ويعلوها بلحين ولؤلؤ منظوم
لو يدب الحولي من ولد الذر عليها لأندببتها الكلوم ^(١)
لم تفقها شمس النهار بشيء غير أن الشباب ليس يدوم

وقد تبدو هذه المقدمة العاطفية - إذا لم نلتمس فيها هذا الرمز - غريبة على قصيدة رثاء . لكن الرمز إلى الفقد والهم واضح في هذا المطلع وفي الفاظه ونبرته الشجية الهادئة ثم في ربط الشاعر بين الشباب والفناء ربطاً صريحاً في البيت الأخير :

لم تفقها شمس النهار بشيء غير أن الشباب ليس يدوم !

ويعضي الشاعر في القصيدة فيفخر بنفسه ونسبه فخراً جاهلياً محضاً في أسلوبه ومعانيه حتى إذا بلغ موطن الرثاء حافظ على هذه الطبيعة الجاهلية وعلى المستوى الفني المعروف لشعره الجاهلي ، لأنه لم يتطرق إلى أية معان إسلامية من تلك التي كانت تواجهه بمشكلة الملائمة بين التجربة الجديدة والأسلوب القديم :

تسعة تحمل اللواء ، وطارت في رعا من القنا مخزوم ^(٢)
لم يولتوا حتى أيدوا جميعاً في مقام ، وكلهم مذموم ^(٣)

(١) الذر : النمل . أندبتها : تركت في جلدها ندوباً . الكاوم ج كلم أي جرح .

(٢) مخزوم : بنو مخزوم من قريش ، الرعاع : الضمعة .

(٣) يريد الشاعر : لم يولتوا وكلهم مذموم ، بل صدوا حتى أيدوا جميعاً .

بدم عاتك وكان حفاظا ان يقيموا ، إن الكريم كريم^(١)
وأقاموا حتى أزيروا شعوبا والقنا في نحورهم عطوم^(٢)
وقريش تلوذ منا ليوذا لم يقيموا ، وخف منها الخلوم^(٣)
لم تطق حمله العواتق منهم إنما يحمل اللواء النجوم^(٤)

ويسلك الشاعر هذا المسلك الفني النفسي في مطلع عاطفي آخر لقصيدة يرثي بها من قتل من المسلمين في موقعة مؤتة . ولعل الربط هنا بين المقدمة العاطفية وما بها من رمز ، وموضوع الرثاء أوضح وأصرح . يقول الشاعر :

نأوتني ليل بيثرب أعمر وهم إذا ما نوّم الناس مُسهر
لذكرى حبيب هيّجت ثمّ عبّرة سقوحاً ، وأسباب البكاء التذكر
بلاء ، وفقدان الحبيب بليّة وكم من كريم يُبتلى ثم يصبر

ثم ينتقل الشاعر إلى الرثاء فجأة فيقول :

رأيت خيسار المؤمنين تواردوا شعوب ، وقد خلّفت فيمن يؤخر

ومع ذلك بظل شعر حسان وغيره من شعراء المسلمين أدنى مرتبة من أن يعبر عن تلك الوقائع الجسام التي كانت تحمل دلالات حضارية ضخمة لم يستطع هؤلاء الشعراء أن يرتقوا بشعرهم إلى مستواها ، والتي كانت تحفل بكثير من المواقف « الدرامية » - وبخاصة في موقعتي بدر وأحد - كان يمكن أن توحى بأنماط جديدة من الشعر أو مستويات أعلى من الناحية الفنية على الأقل ، لو لم يكن هؤلاء الشعراء في تلك الفترة من الانتقال التي يتشبث القدم فيها بوجوده

(١) عاتك : لاصق .

(٢) شعوب : موت .

(٣) تلوذ : تطلب النجاة .

(٤) العواتق : ج . عاتق أي الكتف .

ويبدو الحديد في صورة غائمة لم تتضح ملامحها كل الوضوح بعد ، وإن لم يكن هؤلاء الشعراء على ذلك المستوى الفني الذي أشرنا إليه بالقياس إلى الفحول من شعراء الجاهلية . فإذا تجاوزنا هؤلاء الشعراء إلى آخرين لم يكونوا على هذا القدر من الاتصال بدعوة الإسلام ووقائعها الأولى فسرى أن التطور عند هؤلاء الشعراء قد جرى على نحو طبيعي تلريجي يتأثر الشاعر فيه بشيوع تلك اللغة الإسلامية الحضرية الجديدة وبذلك البيئات الجديدة التي قد ينتقل إليها إذا كان ممن شاركوا في الفتوح الإسلامية أو هاجروا من الجزيرة العربية إلى أحد الأقطار التي استقرّ فيها الإسلام . وقد لا نجد أي أثر ملموس من آثار التطور عند بعض هؤلاء الشعراء إلا في كلمة إسلامية هنا أو هناك أو بعض عبارات أو صورٍ حضرية قليلة متثورة في ثنايا أشعارهم ، أما قصائدهم فتقوم في أغلبها على البناء التقليدي للقصيدة الجاهلية المتعددة المواقف ، وتعتمد في معجمها وصورها على التراث الجاهلي الذي نشأ عليه هؤلاء الشعراء ونظموا فيه وقتاً طويلاً أو قصيراً من حياتهم الفنية . ومهما تكن الطبيعة الحضرية الإسلامية أو الجاهلية لشعر هؤلاء الشعراء فإنه ينبغي أن نحترز في هذا المجال فلا نعدّ كل رقيق سهل العبارة من الشعر متأثراً بالترعة الإسلامية أو الحضارية ، فإن الشعر الجاهلي لم يكن كله - كما قد يظن البعض - غريب الألفاظ بدوي العبارة متعدد المواقف ، بل إن في بعضه من الشعر السهل العبارة والحضري الصور ما لا يكاد الدارس يفرقه عن بعض الشعر الإسلامي والأهوي .

والحق أن بعض ما يبدو في هذا الشعر من لغة وعبارة حضرية سهلة يعود إلى أن كثيراً من هؤلاء الشعراء لم يكونوا من عتري الشعر بل كانوا يقولونه في لحظات من الانفعال القوي لفقد عزيز أو اغترابه في الفتوح أو لحنين جارف إلى مواطنهم الأولى أو للفخر بفروسياتهم وبلاتهم في حروب الفتح ، فلم يكن لديهم ذلك الإلمام الواسع بالتراث الشعري الجاهلي ولا ذلك الرصيد الضخم من الألفاظ والعبارات والصور التي كان لا بد أن يلم بها الشاعر المحترف

ويتخذها ركنية لما يقول من الشعر . لفلك جاءت أشعار هؤلاء المقلين تلقائية في مقطوعات قصيرة أقرب ما تكون في لغتها وصورها إلى طبيعة الحياة « المعصرية » حينذاك ، مع شيء من التوتر الذي يستدعيه الانفعال القوي . ومن خير النماذج لذلك اللون من المقطوعات أبيات أبي محجن الثقفي المعروفة التي قالها حين حبه سعد بن أبي وقاص ولم يتح له شرف الاشتراك في الحرب الدائرة حينذاك في معركة القادسية .

كفى حزناً أن تردّي الخيل بالقنا	وأترك مشلوداً عليّ وثاقيا
إذا قت عتاني الحديد وأغلقت	مصارع من دوني تصمّ المنايا
وقد كنت ذا مالٍ كثير وإخوة	فقد تركوني واحداً لا أخاليا
وقد شفت جسي أني كل شارق	أعالج كبلًا مصمتاً قد برانيسا
فله دري يوم أترك موثقاً	وتذهل غني أسرتي ورجاليا
حيياً عن الحرب العوان وقد بدت	وأعمال غيري يوم ذاك العواليا
ولله عهد ، لا أخيس بمهده	لئن فرجت ألا أزور الحواليا

وقد كان أبو محجن في بعض ما يروى عنمن مواقف متصلة بالحرب والشراب صورة للفارس الجاهلي الذي لم يتأثر كثيراً بروح الإسلام ، وهو أقرب ما يكون فيما ترويه كتب الأدب إلى البطل الأسطوري . ومن الطريف أن نلاحظ وجوه الشبه بين هذه القصيدة وبائية الشاعر الجاهلي عبد يغوث التي قالها في حبه ينتظر الموت ويسترجع أعجاده وذكريات بلائه فيما خاض من حروب . وكذلك نلاحظ وجوهاً من الشبه بينها وبين يائية مالك بن الربيع التميمي التي

يرثي بها نفسه ويسترجع ذكريات « تفتكه وهواه » ويقارن بين ما هو فيه من
عجز وما كان عليه من قدرة وحرية ، ومشابه أخرى بينها وبين يائنة المجنون
ويائنة جرير ، ويائية المتنبي :

كفى بك داء أن ترى الموت شافيا
وحسب الأمانى أن يكنّ أمانيا

ففي هذه القصائد جميعاً ذات القافية اليائية المطلقة ذلك الصراع بين القدرة
والعجز أو بين الماضي والحاضر ، أو بين الفرد والجماعة أو بين الإرادة والهوى .
وفيها ذلك الأسى الشفيف واللغة السهلة والعبارات المناسبة التي نجىء كأنها من
وحي تلك القافية المطلقة كأنها الآهة الممدودة .

ومهما يكن من شيء فإننا نجد في كتب الأدب والمغازي عشرات من تلك
المقطوعات وشات غيرها من الأبيات القليلة المنسوبة إلى رجال ونساء لم يعرفوا
بقول الشعر ، تصور تلك المواقف الانفعالية الحادة ، لكنها في مجموعها لا
يمكن أن تتخذ موضوعاً لرصد تطوري لغوي أو فني .

والحق أننا لو شئنا أن نرصد مثل ذلك التطور لكان علينا أن نلتزمه عند
بعض « الشعراء » في أعمال ذات طول مناسب وطبيعة فنية صالحة للدراسة .

ولعل من أصلح النماذج لهذا الرصد قصيدة عبدة بن الطيب :

هل جبل خولة بعد المهجر موصول أم أنت عنها بعيد الدار مشغول

وقد قلنا بعد أن أقام بالعراق حيناً مشتركاً في وقائع الحرب بين العرب والفرس .

ولا نكاد نلمس في هذه القصيدة إلا آثاراً ضئيلة لتلك البيئة المدنية الجديدة في بعضها شيء من السذاجة الطريفة ، كقوله :

حلت خويلة في دار مجاورة أهل المدائن فيها الديك والغيل
وإلا آثاراً ضئيلة أيضاً من روح العبارة الإسلامية في قوله :

نرجو فواضل رب سيبه حسن وكل خير لديه فهو مقبول
رب حباننا بأموال مخولة وكل شيء حباء الله تخويل
والمرء ساع لأمر ليس يدركه والعيش شح وإشفاق وتأويل

وإن كنا لا بد أن نحترز — كما أسلفنا — فلا ننسب مثل هذه العبارة بالضرورة إلى الروح الإسلامية الجديدة ، فإن لثلاثها نظائر في الشعر الجاهلي .

ويعضّي الشاعر في حديثه عما يجد في حب خولة ، بأسلوب إن يكن سمحاً لأن له أيضاً نظائر في الشعر الجاهلي :

فخامر القلب من ترجيع ذكرتها رسم لطيف ورهن منك مكبول
رسم كرم أخى الحمى إذا غبرت يوماً تأوّه منها عقايل
ولالأحبة أيام تذكّرها وللنوى قبل يوم البين تأويل .

لكنه سرعان ما يدعو نفسه — على عادة الشاعر القديم — إلى أن ينصرف عن هذا الهوى الذي لا ينبغي أن يشغله عما لديه من أمور أكثر جدّاً ، لأنما نفسه

على صباية لم تعد تليق بسنه وشييه معترماً رحلة طويلة على ناقته السريعة الصلبة .
وهنا يبدأ الشاعر فيصف ناقته بذلك الأسلوب الذي أكدنا ارتباطه بهذا الغرض
من أغراض الشعر الجاهلي فلا نكاد نلمس فيه أي أثر من آثار المدينة العراقية أو
اللغة العربية في صورتها التي كانت قد أخذت تتضح معالمها عند بعض الشعراء .

ويسلك عبدة بن الطبيب المسلك الذي رأيناه ، من خروج عن وصف الناقة
إلى وصف الصيد فيرسم صورة بديعة - رغم غرابة ألفاظها - لثور وحش
تطارده كلاب الصيد حتى ينتصر عليها جميعاً ويمضي عادياً يستقبل ريح الشمال
الباردة وقد تدلى لسانه لاهناً في أعقاب المعركة وكأنما هو رمز حي لانتصار
رغبة البقاء على الفناء والموت .

والصورة ليست جديدة على الشعر العربي وإن كان الشعراء يختلفون في
رسمها حسب مواهبهم وبمقدار توفيقهم .

ولا شك أن الشاعر في هذا المشهد قد وفق توفيقاً كبيراً في تجسيم معالم هذا
الصراع في جوانبه المادي والنفسي ثم ختمه بصورة رائعة لانتصار الثور وانطلاقه
إلى الحياة من جديد :

حتى إذا مضى طعناً في جراشنها	ورَوْقُهُ من دم الأجواف معلول ^(١)
ولَّى وصُرْعن في حيث التبن به :	مضرجات ^(٢) بأجراح ، ومقتول ^(٣)
كأنه بعد ما جدَّ النجاء به	سيف جلا متنه الأصناع معلول ^(٢)
مستقبلَ الريح بهفو وهو معرك	لسانه عن شمال الشدق معدول ^(٣)

وتمضي القصيدة من غرض إلى غرض فيصف الشاعر فرساً بمثل ما وصف به
الناقة من سرعة وصلابة حتى ينتهي إلى ما يمكن أن يكون تأثراً بطبيعة الحياة

(١) مضى : أوجع . الجواشن : الصدور . الروق : القرن .

(٢) الأصناع : ج صنع أي العامل الخاذق .

(٣) معلول : مائل .

المدنية في العراق فيصف مجلس الشراب وما به من صور وتماثيل وما يصاحبه من غناء ، وإن يكن وصف هذه المجالس شيئاً غير جديد ولا قليل في الشعر الجاهلي .

والقصيدة مع ما بها من صور فنية بديعة لا تنبئ بتطور كبير أو نقلة بعيدة من الجاهلية إلى الإسلام .

على أنا نلتقي في ذلك العصر بقصيدة فريدة لا تخرج في أسلوبها عن هذا الطراز ولكنها تمتاز « بتصميم » نادر ما أظن أنه قد تحقق في قصيدة أخرى قبلها . تلك هي قصيدة أبي ذؤيب الهذلي التي قالها في رثاء أولاده وقد ماتوا جميعاً في وباء . فالشاعر يبدأ فيعرض المأساة عرضاً مركزاً موجعاً ثم يحاول أن يعزي نفسه عن فقد أولاده بأن الفناء نهاية كل حي ، فيرسم ثلاث لوحات بديعة للحمار وحش ثم ثور وحش ثم فارس مقاتل ، بصور فيها الحياة في خصبتها وعنفوانها حتى ينتهي بها إلى مصرخ الحمار والثور والفارس ، بادئاً كل لوحة بقوله « والدمر لا يبقى على حدثانه ... » . وبهذا التصميم يخلع الشاعر دلالة واضحة على تلك اللوحات التي طالما رسمها الشعراء قبله على نحو موضوعي لا نستشف الدلالة فيه إلا بكثير من الاجتهاد والتأويل . وفي هذا الربط بين المقدمة العاطفية واللوحات الثلاث نفسها ما ينبئ بتطور فني تحقق بعد ذلك في القصيدة العربية في العصر الأموي حين أصبحت عند كثير من الشعراء ذات تجربة واحدة ، أو دلالة واحدة — على الأقل — إن تعددت موضوعاتها .

على أن الظاهرة اللغوية التي لاحظناها عند الشعراء السابقين ما تزال قائمة في قصيدة أبي ذؤيب . إذ ترقى ألفاظه ويسلس أسلوبه وتظهر ذاتيته في المطلع النفسي ويعود إلى الغريب والجزالة ، الموضوعية في لوحاته الوصفية .

يقول الشاعر ملخصاً مأساته في مطلع القصيدة :

أَمِينُ الْمُنُونِ وَرَيْبُهَا تَتَوَجَّعُ وَالْدَمْرُ لَيْسَ بِمَعْتَبَرٍ مِنْ يَجْزَعُ !

قالت أميمة : ما لجسمك شاحباً
 أم ما لجنبك ما يلائم مضجعاً
 فأجبتها : أن ما لجسمي أنه
 أودى بني وأعقبوني غصة
 سبقوا هواي وأعقبوا لهواهم
 فغرت بعدهم بعيش ناصب
 ولقد حرصت بأن أدافع عنهم
 وإذا المنية أنشبت أظفارها
 فالعين بعدهم كأن حداثها
 حتى كأنني للحوادث مروة
 وتجلتدي للشامتين أريم
 والنفس راغبة إذا رغبتهما
 والدهر لا يبقى على حدبانه

منذ ابتذلت ، ومثل مالك ينفع !^(١)
 إلا أقض عليك ذاك المضجع !
 أودى بني من البلاد فودعوا
 بعد الرقاد وعبرة لا تفلح
 فتخرموا ، ولكل جنب مصرع^(٢)
 وإنحال أني لاحق مستبمع
 فإذا المنية أقبلت لا تدفع
 ألقت كل تيممة لا تنفع
 سملت بشوك فهي عور تدمع
 بصفا المشرق ، كل يوم تفرع^(٣)
 أني لريب الدهر لا أنضعع
 وإذا ترد إلى قليل تقنع
 جؤن السراة له جدائد أربع^(٤)

وإلى جانب السلامة الواضحة في أسلوب الشاعر نلاحظ أنه يلجأ إلى طريقة
 في تكرار بعض الألفاظ يمكن أن نعدّها إرهاباً بشيوعه فيما بعد في الشعر
 الأموي حتى ليتخذ صورة الظاهرة المشتركة بين كثير من الشعراء الذاتيين في
 ذلك العصر . وقد يكرر الشاعر اللفظ في البيت الواحد كقوله :

-
- (١) ابتذلت : أي ابتذلت نفسك بعد . اذهب عنك أولادك ومات من كانوا يكفونك العمل .
 (٢) سبقوا هواي ! أي ماتوا قبلي وكنت أود لو سبقتهم أنا إلى الموت . أعقبوا : أسرعوا .
 تخرموا : هلكوا .
 (٣) المروة الصخرة . أي كأنه صخرة يقرعها الناس في طريقهم كلما مروا بها .
 (٤) جؤن السراة : أسود الظهر ، يريد حمار الوحش . الجدائد جدد أنثى حمار الوحش
 التي خف لبنها .

سبقوا هواي وأعنقوا لهواهم فتخرموا ولكل جنب مصرع
فيحقق عن طريق هذا التكرار مفارقة واضحة بين ما كان يتمنى من أن
يموت قبل بنه وبين موته الجماعي الفاجع . وقد يستخدم التكرار في البيت
الواحد ليحقق به إيقاعاً يؤكد حدة الإحساس من ناحية ويثير عند القارئ توقع
القافية من ناحية أخرى ، وذلك في قوله :

أم ما بلخبتك لا يلائم مضجعاً إلا أقصّ عليك ذاك المضجع
وقد شاع هذا الضرب من التكرار بعد ذلك في الشعر العربي حتى أصبح
القارئ الخبير بأساليب ذلك الشعر قادراً في كثير من الأحيان على أن يتنبأ
بالقافية .

ويلجأ أبو ذؤيب إلى التكرار ليربط به بين بيتين فيزيد من وحدة أجزاء
الصورة ويؤكد حدة الشعور في قوله :

فأجبتها : أن ما بلخمي أنه أودى بنى من البلاد فودعوا
أودى بني وأعقبوني غصة بعد الرقاد وعبرة لا تقلع
وقوله :

ولقد حرصت بأن أدامع عنهم فإذا المنية أقبلت لا تدفع
وإذا المنية أنشبت أظفارها ألقيت كل تميمة لا تنفع
وسرى أن مثل هذا التكرار قد أصبح ظاهرة ملموسة في الشعر الذاتي
الأموي .

وهذا الشعور بالفناء الذي يقوم عليه تصميم القصيدة وتؤكد له لوحاتها الثلاث
يمكن أن يكون هو أيضاً إرهاباً بظاهرة نفسية نجدها واضحة فيما بعد في
الشعر الأموي .

ونجد لهذا الشعور نظائر في العصر الإسلامي عند شعراء غير أبي ذؤيب

يقترن فيها المضمون النفسي بتطور لغوي واضح نحو الأسلوب الذي تحققت سماته الكاملة بعد ذلك عند الشعراء الأمويين . فهذا متمم بن نويرة يرثي أخاه مالكا - بعد أن قتل بأمر خالد بن الوليد في حروب الردة - بأبيات رقيقة ليس فيها ذلك التصميم الكامل الواعي الذي شهدناه في قصيدة أبي ذؤيب ولكنها - على قلتها - تتجاوز حدود الشكل الفردي إلى الشعور بأن الفناء يسري في صميم الحياة وأن الأرض جميعاً - في إحساس الشاعر - قبر واحد هائل .

لقد لامني عند القبور على البكا	رفيقي لتذراف الدموع السوافك
فقال: أتبكي كل قبر رأيته	لقبر ثوى بين التوى والد كادك؟
أمين أجل قبر في الملا أنت نائح	على كل قبر أو على كل هالك!
فقلت له: إن الشجى يبعث الشجى	فدعني .. فهذا كله قبر مالك ^(١) !

ونلاحظ أن الشاعر قد استعان بالتكرار ليعبر عن شعوره بامتداد المأساة في قوله « إن الشجى يبعث الشجى » .

ونصادف عند متمم أبياتاً أخرى قريبة الشبه بأبيات أبي ذؤيب وإن كانت أكثر نصريحاً باللوعة وأقل ميلاً إلى تصوير الصبر والتماسك ، ولكنها على أية حال تعدّ - في الوقت المبكر الذي قيلت فيه زمان حروب الردة - معلماً من معالم التطور اللغوي والنفسي في شعر ذلك العصر . يقول الشاعر :

أرقتُ ونِمام الأَخْلِيَاءِ وَهَاجِنِي	مَعَ اللَّيْلِ هَمٌّ فِي الْفَوَادِ وَجِيعُ
وَهَيْتَجُ لِي حَزْناً تَذَكُّرُ مَالِكٍ	فَمَا نَمْتُ إِلَّا وَالْفَوَادِ مَسْرُوعُ

(١) قدم متمم بن نويرة العراق فأقبل لا يرى قبراً إلا يكى عليه . فقيل له : يموت أخوك بالمالا ربكي أنت على قبر بالعراق فقال ... الأبيات (الأمل ج ٢ ص ١) .

إذا عبرة ورعتها بعد عبرة أبت . واستهلت عبرة ودموع ^(١)
لذكرى حبيب بعد هدوء ذكرته وقد حان من تالي النجوم طلوع ^(٢)
إذا رقات عيناى ذكرني به حمام تنادي في الغصون وقوع ^(٣)
دمعون هديلا فاحترنت لمالك وفي الصدر من وجد عليه صدوع

ومع أن ربط الحزن بالليل والحديث عن الدموع والنجوم وبكاء الحماهم من المظاهر المألوفة في الشعر القديم فإن في هذه الأبيات من الإيقاع الشعبي الناجم عن « بساطة » اللغة وسلاسة الأسلوب . ما يميزها عن كثير من الشعر الجاهلي في هذا المقام . وإن كنا لا نزع عن الشاعر قد خلص تماماً فيما رثى به أخاه من كثير من سمات الشعر الجاهلي ، وما كان يستطيع في ذلك الوقت المبكر .

وجدير بالملاحظة هنا أيضاً أنه قد استعان ببعض التكرار في قوله :

إذا عبرة ورعتها بعد عبرة أبت واستهلت عبرة ودموع

ولم يقتصر الشعور بالفقد على قصائد الرثاء وحدها عند شعراء العصر الإسلامي بل تعداها إلى قصائد عاطفية يمكن أن تكون من المعالم البارزة على طريق التطور الفني ويمكن أن تعد بحق طليعة الشعر العذري في العصر الأموي . من تلك القصائد قصيدة لمضرم بن قرظ لا تكاد تختلف في شيء عن قصائد العذريين سواء في لغتها أو عاطفتها أو معاني الفقرة والفقد والحرمان التي نجدها في ذلك الشعر وهي — إن صححت نسبتها إلى ذلك الشاعر الإسلامي — تدل على أن التطور الفني واللغوي كان يجري بأسرع مما تصوره قصائد الشعراء المعروفين في ذلك العصر . يقول الشاعر ^(٤) :

(١) ورعتها : كفتها .

(٢) الهدوء : المزيج من الليل .

(٣) رقات : سكنت وجفت . وقوع أي غير طائفة ، مستقرة على أغصان الشجر .

(٤) الأمازيج ٢ ص ٢٥٦ .

تَعَذِّبُنِي بِالْوَدِّ سَعْدَى فَلَيْتَهَا
ولو تعلمين العلم أيقنت أننسي ،
أذود سَوَامِ الطرفِ عنك وماله
أهمّ بصرم الحبل ثم يسردّني
تَهَيَّجَنِي لِلْوَصْلِ يَا مَنَّا الْأُلْسَى
لِيَالِي لَا تَهَرَّبِينَ أَنْ تَشْحَطِ النَّوَى
ووعدك إيانا - وقد قلتِ عاجل -
فأصبحتِ لا تجزييني بمودة
وأصبحتِ عاقتكِ العواتق ، إنها
وكادت بلاد الله يا أم معمر
تنوق إليك النفس ثم أردّهما
ولاني وإن حاولتِ صبري وهجرتي
وإن كنتِ لَبَا تَحْبِرِيْنِي فَائِلِي
سلي هل قلاني من عشر صحبته
وأكنتم أسرار المَـوَى فأميتها
شهدتِ برب البيت أنك عذبة الثنايا
وأنتك قسمت الفؤاد فبعضه
تَحَمَّلْ مِنَّا مِثْلَهُ فتنوق
وربُّ الهدايا المشعرات ، صدوق (١)
إلى أحد ، إلّا عليك ، طريق (٢)
عليك من النفس الشّعاع فريق
مَرَزْنِ عَلَيْنَا وَالزَّمَانِ وَرَيْقِ
وأنت خليل لا يلام ، صديق
بعيدٌ ، كما قد تعلمين ، سحيق
ولا أنا للهجران منك مطبق
كذلك ، ووصل الغايات بعوق
بما رَحُبْتُ يَوْمًا عَلَيَّ تَضْبِيقِ
حياءٌ ، ومثلي بالحياء حقيق
إليك من أحداث الردى لشفيق
فبعض الرجال للرجال رَمُوقِ (٣)
وهل ذم رحلي في الرجال رقيق (٤)
إذا باح مزاح بهنّ بِرُوقِ
رهين ، وبعض في الحبال وثيق (٥)

(١) الهدايا المشعرات : الإبل المهداة للبيت الحرام .

(٢) السوام : السائبة أي الإبل التي ترفعى ، وهي هنا تعبير مجازي عن النظرات الشاردة .

(٣) تحبريني : أي تعلمني حقيقي . رموق : مراقب .

(٤) قلاني : كرهني .

(٥) عتيق : جميل نبيل .

صَبَّوحي إذا ما ذرّت الشمس ذكركم وذكركم عند المساء غَبَّوق (١)
وترعّم لي يا قلب أنك صابر على الهجر من سعدى.. فسوف تذوق !
فمُت كدا ، أو عِشْ سقيماً ، فإنما تكلّفتني ما لا أراك تطيق

والحق أننا إذا قرأنا هذه الأبيات دون معرفة بصاحبها لما خامرنا أي شك في أنها لواحد من هؤلاء الشعراء العذريين في العصر الأموي كجميل أو كثير أو المجنون أو غيرهم . وقد وردت بعض أبيات القصيدة مصداقاً لهذا التشابه الكامل - في ديوان مجنون ليل من قصيدة مطلعها (٢) :

أيا شبه ليل لا تُراعي فلاني لك اليوم من بين الوحوش صديق
على هذا النحو :

وكادت بلاد الله يا أمّ مالك بما رَحُبَتْ منكم عليّ تضيّق
بذكرني للوصل أيامنا الألى مررن علينا والزمان وريق
أردّ سواء الطرف عنك وماله على أحد - إلا عليك - طريق
عسى إن حججنا أن نرى أمّ مالك ويممنا بالنخلتين مضيق
تتوق إليك النفس ثم أردّها حباءً ، ومثلي بالحياء حقيق
ولو تعلمين الغيب أيقنت أنني وربّ الهدايا المشعرات صديق
سلي هل قلاني من عسير صحبته وهل ذمّ رحلي في الرحال رفيق

ونلاحظ إلى جانب المضمون النفسي المتصل بشعور الفقد والحزن ، أن الشاعر يستعين بوسائل فنية قد تكون لها أصول في الشعر الجاهلي ولكنها اتخذت شكل الظاهرة - كما سرى - في الشعر العذري الأموي . منها هذا التكرار الذي أشرنا إليه من قبل . وذلك في قوله :

(١) الصبوح : شراب الصباح ، والغبوق شراب المساء .
(٢) ديوان مجنون ليل ص ٢٠٦ .

وأصبحت عاقلتك . العواشي إليها
تتوق إليك النفس ثم أردتها
وإن كنت لما تخبريني فساتلي
سلي هل قلاني من عثير صحبته
ولأنك قسمت الفؤاد فبعضه
صباحي إذا ما ذرت الشمس ذكركم
كذلك ، ووصل الغايات يعوق
حياءً ومثلي بالحياء حقيق
فبعض الرجال للرجال رموق
وهل ذمّ رحلي في الرجال رفيق
رهن وبعض في الرجال وثيق
وذكركم عند المساء غبوق

ومن تلك الوسائل المقابلة اليسيرة بين الألفاظ والمعاني كما في قوله مقابلاً
بين الألفاظ :

ووعدك إيانا - وقد قلت عاجل -
وكادت بلاد الله يا أم معمر
وأكم أسرار الهوى فأمينها
إذا باح مزاح بهن بروق
بعيد كما قد تعلمين سحيق
بما رحبت يوماً عليّ تطيق

وقوله مقابلاً بين المعاني :

فأصبحت لا تجزييني بمودة
ولإني وإن حاولت صرمتي وهجرتي
تتوق إليك النفس ثم أردتها
فمت كذا أو عثر سقيماً فإنما
ولا أنا للهجران منك مطبق
إليك من أحداث الردى لشقيق
حياء ومثلي بالحياء حقيق
تكلفني ما لا أراك تطيق

ومهما يكن من صحة نسبة هذا الشعر فإنه ليس النموذج الأوحده لهذا التطور
النفسي والفني في الشعر العاطفي ، فهناك نماذج أخرى كثيرة لشعراء بعضهم
عرف بقول الشعر وآخرون مقلّون أنطقتهم بالشعر بعض الأحداث أو
« الأزمات » النفسية . ولعل من أبرز هؤلاء الشعراء وأكثرهم تميزاً في فنه
حميد بن ثور الهلالي وهو شاعر مخضرم أدرك عمر بن الخطاب وقال الشعر في

أيامه ^(١) . ومن شعره المعروف وصفه البديع لبكاء الحمامة ونجسيه أياها في صورة إنسانية رقيقة ، ومقارنة حاله بحالها :

وما هاج هذا الشوق إلا حمامة	دعت ساق حُرَّ ترحة وترثما ^(٢)
طوقاً طوقاً وليست بحليمة	ولا ضرب صواغ بكفيه درهمها ^(٣)
تُبكي على فرخ لها ثم تقتدي	مولته تبكي له الدهر مطعما ^(٤)
تؤمل منه مؤناً لانفرادها	وتبكي عليه إن زقا أو ترثما
عجبت لها أني يكون غناؤها	فصبأ ولم تفغر بمنطقها فما !
فلم أر عزوناً له مثل صوتها	ولا عربياً شاقه صوت أعجمها
كثلي إذا غنت ، ولكن صوتها	له حولة ، لو يفهم العود أرزما ^(٥)

وانخاذ الحمامة رمزاً للفقد والوفاء والاهتزاز لصوتها الشجي ليس جديداً على الشعر العربي ، ولكن الجديد في هذا الشعر استغراقه في رسم هذه الصورة المجسمة وإحساسه العميق بما في صوت الحمامة من حزن « لم يره في صوت محزون من قبل » ومن إعوال « يثير حنين الإبل لو سمعته » !

وفرق بين هذه الصورة الكاملة وإشارة النابغة مثلاً إلى بكاء الحمامة في قوله ^(٦) :

-
- (١) انظر ترجمته في كتاب الأغاني ج ٤ ص ٩٦ .
 رانظر الدراسة المستفيضة التي قدمها عن شعره الدكتور شكري فيصل في كتابه « تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام » .
 (٢) ساق حر : ذكر القمرية .
 (٣) أي أن طوق الحمامة من الريش ليس من صنع صائغ الدراهم .
 (٤) يريد الشاعر أن هذه الحمامة في وحدتها تبكي خوفاً حل فرخها إذ تركه وحيداً تلتبس له الطمام .
 (٥) حولة : إعوال أي نواح . العود : الحمل الحسن . أرزم : حن .
 (٦) ديوان النابغة ص ١٢٢ .

أسألها وقد سفت دموعي كان مقيضهن غروب شت^(١)
بكاء حمامة تدعو هديلاً مفجعة على فتن تنفي
وقد ربط حميد بن ثور حزنه وجزن الحمامة مرة أخرى في قوله^(٢) :

إذا نادى قريته حماماً جرى لصبايني دمع مسفوح
يرجع بالدعاء على غصون هتوف بالضحى غرد فصيح
هفا لهديله مني إذا ما تغرد ساجعاً قلب قريش
فقلت : حمامة تدعو حماماً وكل الحب نزاع طموح

ويمكن أن تُعدّ هاتان الصورتان ، وغيرهما مما قد نجده لهما من نظائر ،
طليعة لما سراه عند الشعراء العلريين من اتخاذ الحمام رمزاً يعبرون من خلاله
عن أشجانهم حتى أصبح ظاهرة واضحة في شعرهم إلى جانب رموز أخرى من
مظاهر الطبيعة وعناصرها كالبحال والوديان والماء والرياح وغيرها .

والحق أن بشائر الحركة العذرية كانت قد بدأت تلوح ، لا في مثل هذا
الشعر وحده ، ولكن فيما يروى عن بعض هؤلاء الشعراء من قصص تحمل
الطابع الرومانسي الذي نراه في قصص العلريين .

ولعل أبرز هذه القصص التي يبدو فيها الخيال « الرومانسي » في صورة
درامية فاجعة قصة عبد الله بن علقمه وحبيشة ، أثناء حياة الرسول . وعناصر
القصة شبيهة إلى حد كبير بما نجده في أخبار عشاق الدولة الأموية . فهي تبدأ
بنظرة عارضة أو لقاء تسوقه المصادفة ، إذ كان عبد الله قد صحب أمه لترور
جارية لها . وكان لها بنت يقال لها حبيشة بنت حبيش « أحد بني عامر » . فلما
رآها عبد الله أعجبته ، وزاد إعجابه بها حين رآها للمرة الثانية وقد عاد لينصرف

(١) الصير في « أسألها » يشير إلى رسوم الديار . والشت : القرية البالية . مقيضهن :
مكان فيضهن .

(٢) الأملج ١ ص ١٢١ .

بأمة في صباح مطير فأنشأ يقول (١) :

وما أدري ، بلى إني لأدري أصوبُ القطر أحسنُ أم حُبُيشُ
حبيشةُ والذي خلق الهدايسا وما عن بعدها للصبِّ عيشُ

ولعل ذلك يذكرنا بقاء جميل وبثينة ، إذ جاءت بثينة وجارية لها واردتين الماء فأقبلت على إبل له فنفرتهن وهي إذ ذاك جارية صغيرة فسبها جميل فردت عليه فقال (٢) :

وأولُ ما قاد المودة بيتنا بوادي بغيص يا بئين سبابُ
وقلنا لها قولاً فجاءت بمثله لكل كلام يا بئين جوابُ

ونحاول الأم - كما نحاول أو نحاول بعض الأهل في قصص العذريين - أن ننهي ولدها عن هذا الحب الطازيء وأن نفرجه بزواج قريبة له فلا تفلح ، ويبدأ ذلك الهيام الممهود الذي يفجر في نفس العاشق ينابيع الشعر « العذري » بكل ما فيه من لوعة :

إذا غُيِّبَتْ عني حُبَيْشَةُ مرّةً من الدهر لم أملك عزاءً ولا صبرا
كان الحسنى حر السعير يحسُّه وقود الغضى والقلب مستعرا (٣)

وتسمى الرسل بين العاشقين ، كما يسعون بين العشاق من العذريين ، حتى يحجبها أهلها عنه كما يحدث أيضاً في تلك القصص ، فلا يزيده ذلك إلا غراماً بها . ويحبرها أهلها أن تصارحه بأنها لا تحمل له إلا البغضاء كما نرى في بعض ما يروى عن كثير وعزة ، فإذا دنا منها عبد الله لم تستطع أن تصرح بما أرادوها أن تقول ، وتلمع عيناها وتلتفت إلى حيث أهلها جلوس ، فيعرف أنهم قريب فيرجع ، ثم يقول :

(١) الأغاني ج ٧ ص ٢٦٩ .

(٢) الأغاني ج ٨ ص ٩٨ .

(٣) كذا في الأغاني - والشرط الثاني تحت الوزن .

لوقلتِ ما قالوا لزدت جوي بكم
 على أنه لم يبق سِرٌّ ولا صَبْرٌ
 ولم يكُ حيٌّ عن نوالٍ بذلتيه
 فيسليبي عنه التجهم والهجر
 وما أنس مِ الأشياء لا أنسَ دمعها
 ونظرتها ، حتى يغيبني القبر

ولعل ذلك يذكرنا بقول كثير في مناسبة مشابهة :

يكلفها الغيران شتمي وما بها هواني ، ولكن للمليك استذلت

على أن قصة من قصص العذريين لم تنته بمثل تلك النهاية الفاجعة التي ختم بها حب عبد الله وحبيشة . فقد بعث النبي خالد بن الوليد إلى بني عامر يدعوهم إلى الإسلام وإلا قاتلهم . ويأسر عبد الله ويهم آسروه بقتله فيألمهم أن يمضوا به إلى حيث نساء الحي . فلما كان بحيث يسمعن الصوت نادى بأعلى صوته : اسلمي حبيش عند نفاد العيش ! فأقبلت إليه جارية بيضاء حسناء فقالت : وأنت فاسلم ، على كثرة الأعداء وشدة البلاء . فقال : سلام عليكم دهرأ وإن بقيت عصرأ . فقالت : وأنت سلام عليك عشرأ وشفعا ثري ، وثلاثا وترا : فقال :

فإن يقتلونني يا حبيشُ فلم يدع هواك لهم مني سوى غلّة الصدر
 وأنت التي أخليت لحمي من دمي وعظمي ، وأسبلت الدموع على نحري
 فقالت له :

ونحن بكينا من فراقك مرة وأخرى ، وآسيناك في العسر واليسر
 وأنت ، فلا تبعد ، فنعم في الهوى جميل العفاف في المودة والسر

ثم يقتل الفتى فترمي حبيشة على جسده معانقة إياه حتى تموت من شدة الكمد والوجد .

وسواء صحت هذه المطارحة الشعرية في ذلك الموقف الفاجع أو كانت تصورا شعرياً من بعض الرواة فإن القصة في ذاتها وما رُوي عن عبد الله من أبيات قبل الموقف، لا يختلف كثيراً ، كما قلنا ، عن طبيعة القصص العذرية والشعر العذري ، ويمكن أن نعهده امتداداً لذلك التيار العاطفي الرقيق الذي أشرنا إليه في الجاهلية بلغته البعيدة عن « الغريب » وذاتيته البعيدة عن « موضوعية » الشعر الوصفي الجاهلي . وهو — إلى هذا — خطوة بعيدة في لغته ومضمونه النفسي من الجاهلية إلى العصر الأموي .

ونستطيع أن نجد من أمثال هذا الشعر كثيراً من المقطوعات في كتب المختارات والتراجم أغلبها لشعراء مقلّين كانوا يقولون الشعر في وقدة انفعال خاص أو استجابة لحدث معين في حياتهم . على أن من بين الشعراء المعروفين أيضاً من نجد لهم أمثال تلك المقطوعات البالغة الرقة في أسلوبها وعواطفها وكأنها لشاعر طال عهده بالحضارة واللبن .

فمن ذلك قول عبد بن الحبحام^(١) :

ماذا يريد السقام من قمرٍ كلُّ جمالٍ لوجهه تبعُ !
ما يرثي خباب! من محاسنها ؟ أمّا له في القباح متسع !
غير من لونها وصفقها فارتدّ فيه الجمال والبدع
لو كان ينبغي الفداء قلتُ له ها أنذا دون الحبيب يا وجع !

وعبد بن الحبحام هو قائل ذلك البيت المشهور حين باعه مولاه — وكان عبداً ورحل مع مولاه الجديد :

أشوقاً ولما تمض لي غيرُ ليلة
فكيف إذا سار المطيُّ بنا شهراً

• • •

(١) الاغاني ج ٢٠ ص ٤ .

وخلاصة القول عن الشعر في صدر الإسلام أن ما جدّ عليه من تطور أو ما دام فيه من تقليد كان استجابة لظروف الشعراء المخضرمين ومواهبهم وبيئاتهم . فمنهم من لم يتصل اتصالاً مباشراً بالدعوة الإسلامية ولم يواجه ضرورة التعبير عن تجارب جديدة لا عهد له بها ، فظل شعره في حملته امتداداً للشعر القديم ، إلا ما كان من تطور يسير تقتضيه بالضرورة طبيعة المجتمع الجديد . ومنهم من كان له دور مشهود في نصره الدين والمشاركة في وقائع الدعوة الإسلامية وعاش في بيئة جديدة في فكرها وأخلاقيها وعلاقاتها الاجتماعية ، فكان عليه أن يجد لنفسه أسلوباً يصور كل ذلك ، وإن لم يستطع أن يتخلص من آثار القديم . وهكذا كان شعر هؤلاء الشعراء خليطاً من القديم والجديد ، قد تخلص أجزاء منه تماماً للقديم في أغراض لا تتصل اتصالاً وثيقاً بأمور الدعوة والدين ، وقد تخلص أجزاء أخرى لقيم إسلامية فتأثر في أسلوبها ومعجمها وصورها ببعض معاني القرآن أو آياته أو ببعض مظاهر الحياة الجديدة في ظل الإسلام ، وقد تبرزت هذه وتلك في القصيدة الطويلة ذات الأغراض المتعددة فتكون معرضاً للأساليب الجاهلية والإسلام معا .

على أننا نستطيع أن نجد طلائع أكثر وضوحاً لما طرأ من تجديد في الشعر بعد ذلك - إبان الدولة الأموية - في قصائد ومقطوعات تتجاوز طبيعة العصر العامة في معجمها وعواطفها حتى لتكاد تختلط ببعض الشعر في الدولة الأموية .

والصورة العامة للشعر في صدر الإسلام تقوم على حقيقة حضارية معروفة ، هي ان هناك بالضرورة تداخلاً بين فترات التاريخ الحاسمة ، وأنه لا يمكن أن يكون هناك حد فاصل بين فترة والتي تليها ، وبخاصة حين يتصل الأمر بمقومات نفسية بعيدة الغور في نفوس أصحابها ، أو بقيم فنية أصبحت تقاليد موروثة لا يمكن الخلاص منها فجأة أو الاهتداء إلى غيرها من قيم جديدة .

لذلك كان لا بد أن يظل هناك امتداد ما للشعر الجاهلي في شعر ذلك العصر على اختلاف في المظهر والدرجة ، وبخاصة إذا ذكرنا أن الشعر الجاهلي كان قد

نحقق له من النضج في الشكل واللغة والإيقاع ودقة الإحساس ما جعل منه تراثاً يجد فيه الشعراء رصيداً ضخماً من النماذج التي يمكن أن تستمد منها مواهبهم بعد ظهور الإسلام وما تلا ذلك من عصور .

ولا شك أن حياة كثير من المسلمين قد تغيرت تغيراً مفاجئاً يكاد يكون كلها بهجرتهم إلى أقطار جديدة ذات طابع حضاري مختلف ، وأنهم سرعان ما ألفوا أسباب المدنية في المسكن والمأكل والملبس والسلوك المدني . غير أن الأمر في الشعر كان لا بد أن يختلف ، إذ ليس من اليسير أن يتخلى الشاعر عن تقاليد فنية جرى عليها الشعراء قبله منذ زمن بعيد ، وأن يبتكر لنفسه أسلوباً جديداً كل البعدة دون أن يتخبط بين قديم امترج امتراجاً تاماً بموهبته وحسه اللغوي ، وجديد لم ينضج أو تنضج معالمه بعد .

الشعر الأموي

الشعر المدري

بعد انقضاء أكثر من نصف قرن على الهجرة كان طبعياً أن يبلغ المجتمع العربي الحديد مدى من وضوح الملامح وتطور القيم واستقرار مظاهر الحضارة ، يميز المرحلة الحديدية - في العصر الأموي - عن سابقتها في صدر الإسلام برغم ما لا بد أن يكون من تداخل طبيعي بين المراحل الحضارية المختلفة .

كان المهاجرون إلى الأوطان الحديدية قد استقروا وطاب لكثير منهم المقام ، وظل بعضهم مشدوداً إلى مقامه الأول بالجزيرة ، ولكنهم على أية حال كانوا قد وطّنوا أنفسهم على هذه النقلة وأخذوا ينتسبون إلى أوطانهم الحديدية في العراق والشام ومصر وغيرها من أرجاء العالم العربي الحديد .

وكانت النقلة الحضارية قد مست نفوس الناس وأساليب معيشتهم وطرق سلوكهم فتغيرت كثير من القيم الخلقية والاجتماعية ، وإن ظل الكثيرون تتنازعهم قيم قديمة عميقة الجذور في النفس العربية ، وقيم جديدة تفرضها طبيعة الحياة في المجتمع الحديد . وإذا كانت مكة والمدينة قد عرفتا ألواناً من التحضر قبل الإسلام ، فلأنهما قد اتصلتا بالوان جديدة أكثر إيغالاً في الحضارة وأشد قدرة على تغيير النفس والمجتمع لاتصالها المباشر بالاقتصاد والسياسة والفكر والفن وأساليب المعيشة .

وكان المجتمع العربي قد خاض كثيراً من القلاقل والثورات والحروب الأهلية منذ خلافة علي حتى استتب الأمر لبني أمية بالتدريج وأخذ نظام الحكم يتبلور في أوضاع محددة من الملك الوارثي والحكومة المركزية والطبقة الحاكمة ، إلى أوضاع أخرى في السياسة والاقتصاد وال عمران .

وقد نشأ جيل جديد من العرب في ظل هذا المجتمع المتميز وربى على قيمه الجديدة دون أن يقضي شطراً كبيراً من حياته في الجاهلية وشطراً آخر في الإسلام كما حدث للمسلمين الأوائل ، ولم يربط بينهم وبين روح المجتمع العربي القديم إلا ذلك التراث الذي يمتد بالضرورة في الفكر والنفس وإن فقد كثيراً من سيطرته ، أو تغير كثيراً من أشكاله .

وقد رأينا أن الشاعر المخضرم ظل متأرجحاً بين تقاليد الشعر الجاهلي ومقتضيات المجتمع الإسلامي ، ولم يستطع أن يهتدي إلى « صيغة » شعرية جديدة كاملة تستجيب لطبيعة المجتمع الجديد ، وإن كنا قد رأينا كذلك بعض « تباشير » تطور في لغوي كان قد بدأ يتسرب بالتدريج إلى شعر بعض هؤلاء الشعراء .

وتمضي سنوات قليلة فإذا تلك التباشير قد أصفرت عن تحول كبير في الشعر العربي سواء في لفته أم صورته أم طبيعة تجاربه ، إلى حد ميز تمييزاً كاملاً بينه وبين شعر المرحلة السابقة حتى لم يكن أن نسميه « حركة » شعرية جديدة . وتلك هي « الحركة العذرية » التي تتمثل في شعر طائفة من الشعراء عاشوا جميعاً في زمن واحد وتنقلوا في بيئات واحدة أو متقاربة ما بين مكة والمدينة ووديان البادية الحصبة القريبة من هاتين المدينتين ، وعرف بعضهم بعضاً ، وتناشدوا الأشعار ، وتداخلت أشعارهم بعضها في بعض حتى ليصعب أحياناً تحقيق نسبة القصيدة إلى من قالها منهم .

والذي يلفت نظر الدارس أن هؤلاء الشعراء قد أنصرفوا انصرافاً يكاد يكون تاماً عما كان المجتمع العربي يضطرب به من الأحداث ، وعما درج

الشعراء أن يلتفتوا إليه من تجارب في الوصف أو الرحلة أو الهجاء أو الرثاء أو المدح ، وداروا جميعاً في فلك تجربة واحدة هي تجربة الحب المقرون باللوعة والفشل والحلمان . وقد مضى كل منهم يقول الشعر طوال حياته الفنية في امرأة واحدة عرف بها حتى لينسب إليها فيقال : كثير عزة وجميل بثينة وقيس لبي وحنون ليل .

وكان طبعياً أن يختلف شعر هؤلاء عن سائر الشعر الذي مضى يعبر عن تجارب أخرى لها تقاليد عريقة في القصيدة العربية القديمة ، وأن يشق هؤلاء الشعراء طريقاً جديداً في التعبير واستخدام اللغة ، ورسم الصورة الشعرية ، غير ذلك الطريق الذي ألفه الشعراء الجاهليون وكثير من الإسلاميين في شعر النزول .

على أن ظهور هؤلاء الشعراء لم يكن شيئاً مفاجئاً في المجتمع الحجازي والتجدي حينذاك ، بل سبقته طلائع في قصائد ومقطوعات عاطفية مفردة ، حتى جاء عروة بن حزام وصاحبه عفراء فأكدتا بقصتهما وما قال عروة من شعر ولامع هذا الاتجاه الجديد .

عاش عروة زمان الخليفة عثمان بن عفان . وهو عذري « من قبيلة عذرة » و « أحد المتيمين الذي قتلهم الهوى » ، ولا يعرف له شعر إلا في عفراء بنت عمه « (١) » وقصته وشعره يتميزان بكل السمات الاجتماعية والنفسية والخلقية والفنية التي نجدتها بعد ذلك في شعر سائر العذريين . فقد أحب ابنة عمه منذ كانا صغيرين ، وخطبها من أبيها فامتنع عليه لفقره ، وكانت الأم من وراء ذلك الرفض إذ كانت تطمع أن تجد لابنتها زوجاً أكثر ثراء . ويرحل الفتى إلى ابن عم له موسر يسأله أن يعينه على صداق عفراء ويعود من عنده بمائة من الإبل ، لكن بعد فوات الأوان ! فقد تغلب طمع الأم على عطف العم وتزوجت

(١) الأغاني ج ٢ ص ١٥٢ .

عمره ثرياً رحل بها إلى موطنه في الشام . ويحاول العم أن يوهب ابن أخيه بأن
عفراء قد ماتت ولكنه يعلم الحقيقة بعد حين ، فيبدأ الهيام المألوف عند هؤلاء
العنبريين ويفجر الفقد ينابيع الشعر الخافل باللوعة والذكريات والتمني .
ويصيب الضنى روح الشاعر وجسده فيفارق الحياة وشفاته ترددان بعض ما قال
من شعر .

والقصة نمط مألوف في حياة هؤلاء المحبين على اختلاف في التفصيلات
والبداية والنهاية : يحب الشاعر صاحبتة ، وقد تكون ابنة عمه أو من فتيات الحي
أو بعض الأحياء المجاورة ، حباً ينشأ منذ الصغر أو من « أول نظرة » ، ثم يحرم
لقاءها أو زواجها للفقر أو لسطوة التقاليد ، فلا يملك إلا أن يتحول إلى الشعر
بتغنى فيه بحبه ، ويشكو حرمانه ويتأرجح بين الرضى والسخط واليأس والأمل .
محاولاً من حين إلى آخر أن يرى صاحبتة لحظات عارضة في غفلة من الأهل
و « الواشين والرقباء » تكون قبساً جديداً لموهبته ومعيناً لمزيد من الصور والمعاني
والأحاسيس . ثم تتزوج صاحبتة فتزداد لوعته انتقاداً ويزداد الفراق حدة
ويصبح الحب عنده مجرد شعور مطلق وذكرى مجردة يترجمها إلى صور
فنية ونفسية في شعره .

ولعروة قصيدة نونية طويلة تعد نموذجاً كاملاً للقصيدة العذرية « الطويلة »
بصورها التي تتكرر على وجوه مختلفة عند هؤلاء الشعراء ، من الحديث عن
لوعة الشاعر أو قسوة الأهل أو فضول الواشين والرقباء وفشل الأطباء والراقين
في أن يجدوا شفاء لداء الحب العميق الذي لا يبرئه إلا قرب من يحب .

وفي مثل هذه القصائد الطوال تختلف الأبيات في مدى ارتباط بعضها ببعض
في أجزاء القصيدة ، فتكون شديدة الترابط أحياناً أو مفككة في بعض الأحيان ،
ويختلف أحياناً مستواها الفني فيجيء بعضها أسمى أو أدنى من بعض ،
كما يوحي بأن القصيدة ليست كلها من صنع شاعر واحد . فقد كان
الشاعر يقول إحدى قصائده فتسير بين الناس ويزيد بعضهم فيها حتى تختلط

أبياتها الأولى بكثير مما ليس للشاعر .

وإذا كان الشراء قد جروا على وصف تحول المحب في هذا المقام فإن هروءة يبتكر صورة شخصية أصيلة لتصوير هذا التحول تخفف مما عهدناه من مبالغات في التعبير عن هذه الأحاسيس ، فيقول مخاطباً عذرين الواشين اللذين لا يكفان عن تعقبه :

أغرّ كما مني قميص لبسته جديد ، وبرداً بمنّة زهيان^(١)
منى ترفعا عني القميص تبيننا ليّ الضّرّ من عفراء يا فتيان
وتعترفا لحما قليلا وأعظّمنا رِقاقا ، وقلبا دائم الخفقان^(٢)
على كبدي من حب عفراء قرحة^٣ وعيناي من وجدٍ بها تكفان^(٤)

ذلك لأنها لا تتحدث عن هزاله كأنه حقيقة ملموسة براها الناس ، بل يرسم مفارقة بين ما قد يظنه الناس فيه من عافية إذ ينظرون إليه في قميصه الحديد وبرديه اليمينين المشرقين ، وما ينطوي عليه من ضنى تجاوز الجسد إلى صميم الوجدان .

ثم يأتي الشاعر بيتين بليغين في التعبير عن موقف المجتمع الصارم من الحب وإن لم يفصح عن ذلك ، بل صاغ شعوره في صورة من التمني الذي يحلم بما ينقض ذلك الواقع الذي يعيش فيه :

فيا ليت كل اثنين بينهما هوى من الناس والأنعام ، يلتقان
فيقضي حبيب من حبيب لُبانة^٤ ويرعاها ربي ، فلا يُريّان^(٤)

(١) بردا بمنّة : أي بردان يمينان . زهيان : مشرقان .

(٢) تعترفا أي تعترفا علي .

(٣) تكفان : تفيضان بالدمع ، من وكف ، يكف .

(٤) لبانة : حابة .

ثم يتبع ذلك بأن يربط ربطاً بديعاً بين نفسه وغائته في محنة الهوى والفرقة مصوراً ذلك التناقض الفاجع بين موطن هواه في الشمال ، وهوى ناقلته في الجنوب ، أسباً لهذه الناقصة الحزينة مشفقاً عليها أن تحمل هواه وهواها معاً فتتوه بهما :

هوى ناقتي خلقي ، وقد أمني الهوى ولأني ولإساها لمختلفان
هواي أمني ، ليس خلقي مخرج^(١) وشوق قلوصي في الغدو يماني^(٢)
هواي عراقي ، وتني زمامها لبرق ، إذا لاح النجوم ، يماني
متى نجمي شوقي وشوقك تظلمي ومالك بالعبء الثقيل يدان^(٣)
فيا كبدتنا من غافة لوعة الفراق ومن صرف النبوى نجفان

ونلاحظ هنا توفيق الشاعر في التعبير عن حنين ناقلته إلى موطنها باليمن وعدوله عما يتوقع السامع من تعبير مباشر بعد قوله « هواي عراقي » إلى تصوير الشعور النفسي الباطني ، بتلك الحركة الخارجية الموحية « وتني زمامها » وإلى ربط هذا الشعور برمز البرق والنجم اللذين نصادفهما في غير موطن من الشعر العنري ، مع غيرهما من الرموز كالنار والريح ، وهي رموز تغترن في ذلك الشعر بالحنين والأشواق الغامضة والشعور بالغربة والفقد .

ثم يصف الشاعر لوعته في صورة مألوفة أيضاً في الشعر العنري فيقول :

نعملت من عفراء ما ليس لي به ولا للجبال الراسيات يدان
كأن قطاة علقت بيناحها على كبدي ، من شدة الخفقان !

وعجز الأطباء عن شفاء خفي الحب معنى فلقاه كذلك في كثير من قصائد هذا الشعر ، وقد عبر عروة عنه تفصيلاً بقوله :

(١) مرج : مكان أخرج إليه أي تحول إليه .

(٢) تظلمي : يصبك المرح .

جعلتُ لعرّاف اليمامة حكمه
فقالا : نعم ، تشفى من الداء كله
وما تركنا من رُقِيَةٍ يَعْلَمَانَهَا
ولا سلوة إلا وقد سقياني
وعرّاف نجد ، إن هما شَقِيَانِي
ولا ذَخْرًا نُصْحًا ولا ألواني^(١)
فقالا : شفاك الله ، والله ما لنا
بما ضُمْتَ منك الضلوع بدان

وسرى أن الواشي والرقيب والمذول شخصيات لا يكاد يغب وجهها في
شعر العذريين . وقد أفاض عروة في الحديث عن الوشاة وصورهم وكأنهم
« شرطة » موكلون بتعقب المحبين فقال :

ألا لمن الله الوُشاة وقولهم
إذا ما جلسنا مجلساً نلذّه
فلانة أضحت خلّة لفلان
تواشوا بنا حتى أملّ مكاني
نكتفي الواشون من كل جانب
ولو كان واشٍ باليمامة أرضه
ولو كان واشٍ باليمامة أرضه
أحاذره من شؤمه . لأناني .

...

وكنا نود لو تحدثنا عن السمات الفنية لهذه القصيدة الطويلة الفريدة وعن
خصائصها في استخدام اللغة وتصوير الشعور ، لولا أن طبيعة الدراسة تقتضي
تأخير ذلك حتى نخلص إلى شعر هؤلاء الشعراء بعد أن تمت حركتهم فأصبحت
ظاهرة مكتملة الملامح ، وإنما قصدنا بهذا العرض أن نشير إلى آثار بعض الرواد
الذين سبقوا نضج الحركة ببضع سنين .

وقد شدت هذه الحركة انتباه كل من درسوا هذا العصر وحاولوا أن يعللوا
ظهورها على هذا النحو الشامل . فأرجعها بعضهم إلى أسباب دينية وخلقية ،

(١) ولا ألواني : أي ما قصراني حتى .

وعلاها آخرون بعزل نفسية أو سياسية أو حضارية .

تفسير ديني :

ولاني لأستحيك ، حتى كأنما عليّ بظهر الغيب منك رقيب !

في رأي الدكتور شكري فيصل أن الغزل العذري قد نشأ بدافع من « التقوى » الإسلامية وبتأثير من مفهوم الحب في الإسلام وارتباطه بالعفة . وفي ذلك يقول (١) :

« فالغزل العذري تعبير عن وضع طائفة من المسلمين كانت تتحرج وتذهب مذهب التقى ، وتؤثر السلامة والعافية على المغامرة والمخاطرة ، وترى أن النفس أمانة بالسوء » إن النفس لأمانة بالسوء « وأن النار قد حفت بالشهوات ، على حد تعبير الحديث الشريف ، وأنه من الخير لها أن تصبر « ... مع الذين يدعون ربهم بالغداة والعشي يريدون وجهه ولا تعدّ عينك عنهم تريد زينة الحياة الدنيا ، ولا تطع من أغفلنا قلبه عن ذكرنا واتبع هواه وكان أمره فرطاً » . وأن تلتزم ما أمر الله به أن يلتزم « وليستعفف الذين لا يجدون نكاحاً حتى يغنيهم الله من فضله » . ولذلك أثرت هذه الطائفة أن تعدل عن شهواتها فكانت مثلاً واضحاً للتربية الإسلامية في سموها وتعاليتها ...

ومن العفة التي كان يواكبها الدين ، ومن الحب الذي كانت تواكبه الغريزة ، من هذا كله كان هذا الحب العذري . وكان لا بد للمؤمنين الأعفّة الذين أخفقوا في جهم من أن يعبروا عن هذا الإخفاق وأن يتحدثوا عنه في هذه الصورة أو تلك . ومن هنا وجدوا في الفن القولي سبيلاً إلى التعبير عن مشاعرهم . لنا أن نقول إذن إن الغزل العذري هو المظهر الفني للعواطف المتعفة والملتزمة في آن

(١) تطور النزل بين الجاهلية والإسلام ص ٢٣٢ و ص ٢٣٧

معاً ، والتي وجدت أن هذا التعويض هو خير ما تطفئ به لهبها وتسامى به
غرائرها .

• • •

ولا شك أن الإسلام كان له أثر بعيد في سيطرة هذا الجليل الحديد على غرائزه
وتساميه بها ، واستمساكه قدر الطاقة بالمفة والتقوى . لكن السؤال مع ذلك
يظل قائماً : لماذا فشل هؤلاء « المؤمنون التقاة » جميعاً في حبهم ؟ وهل لا سبيل
إلى التوفيق في الحب مع الإيمان والتقوى ؟

لقد كانت أسباب التجاح في التجربة العاطفية مبسورة لدى أغلبهم ،
فأغلبهم من شباب القبيلة المرموقين ، وهم شعراء معروفون تتجاوز أسماؤهم
البادية إلى مكة والمدينة ويترددون بين البدو والحضر وتربط بينهم وبين شعراء
الحاضرتين الكبيرتين وسراهما صلات طيبة . والحب بينهم وبين صاحباتهم ،
ليس حيا من جانب واحد ، ولكنه شعور متبادل تحمل المرأة فيه للرجل ما
يحملة لها من المودة والوفاء ، وقد يقول بعضهن شعراً يعبرن فيه عن عواطفهن ،
كالذي نسب إلى ليلى صاحبة المجنون :

كلانا مظهر للناس بفضا وكل عند صاحبه مكين
نخبرنا العيون بما أردنا وفي القلبين ثم هوى دفين .

وهؤلاء الشعراء بعد ذلك كله لم يكونوا « أعفة تقاة » بالمعنى الكامل .
فما أكثر ما احتالوا ليدخلوا بيوتاً غير بيوتهم فيقضوا فيها وجهاً من الليل أو
طرفاً من النهار يسلمون ويتحدثون مع من يحبون في بيوت أزواجهن . وما
أكثر ما أرسل أحدهم صاحبه رسولاً إلى صاحبتة ، كالذي يروى عن سعي
كثير بين جميل وبثينة ، وقيس بن ذريح بين المجنون وليلاه . وذلك سلوك
يبدو بعيداً عن « التقوى » بالمعنى الدقيق ، وإن كان هذا لا ينقص ما عرف عن
هؤلاء من عفة وتقوى في حدود صلاتهم بمن يحبون . ومن ذلك ما يرويه

صاحب الأغاني عن جميل (١) :

« سمعت أمةً لبينة بها إلى أبيها وأخيها وقالت لهما إن جميلاً عندها الليلة ،
فأتياها مشتملين على سيفين ، قرأياه جالساً حجرة (٢) منها يحدثها ويشكو إليها
بثته . ثم قال لها يا بينة ، أرأيت ودّي إياك وشغفي بك ، ألا تجزينيه ؟
قالت : بماذا ؟ قال : بما يكون بين المتحايين . فقالت له يا جميل ، أهذا تبغي ؟
والله لقد كنت عندي بعيداً عنه ! ولئن عاودت تعريضاً بريبة لا رأيت وجهي
أبداً . فضحك وقال : والله ما قلت هذا إلا لأعلم ما عندك فيه ، ولو علمت
أنك تجيئيني إليه لعلمت أنك تجيئين غيري ، ولو رأيت منك مساعدة عليه
لضربت بك بسيفي هذا مع ما أستمسك في يدي ، ولو أطاعني نفسي لهجرتك
هجرة الأبد ، أو ما سمعت قولي :

وإني لأرضى من بينة بالذي	لو ابصره الواشي لقرت بلبله
بلا ، وبالألأ أستطيع ، وبالمنى	وبالأمل المرجو قد خاب آمله
وبالنظرة العجلى ، وبالعالم تنقضي	أواخره ، لا نلتقي . وأوائله

فقال أبوها لأخيها : قم بنا . فما ينبغي لنا بعد اليوم أن نمنع هذا الرجل من
لقاتها . فانصرفا وتركاهما .

ومهما يكن من صحة هذه الواقعة أو كونها سمرّاً من تلك الأسفار التي
تروى حول هؤلاء العشاق ، فإنها على أية حال تعبّر عما قرّ في نفوس الناس
من إحساس بعفتهم . بالمعنى المحدود للعفة ودلائلها على تجنب ما حرّمه الدين
في الحب ، ولكنها لا تنفي ما شاع لهم من سلوك خاص لا يمكن أن ينسبوا معه
إلى « التقوى » .

وقد تصح نسبة الباعث الديني إلى من عرفوا في سلوكهم العام بالورع

(١) الأغاني ج ٧ ص ٨٠ .

(٢) حجرة : جانباً ، ناحية .

والتقوى فيصبح سلوكهم في الحب متكاملاً مع سلوكهم في الحياة .

ومن ذلك ما يروى عن عبد الرحمن بن عمار الجشمي الملقب بالقسر لشدة وورعه . وكان قد شغف بسلامة الجارية المغنية التي تنسب إليه وتعرف بـ « سلامة القسر » . وكأنما كان حبه إياها قدراً متاحاً لم يستطع أن يحول دونه ما عرف من وورعه وتقواه .

فقد روي أن سلامة « قالت له يوماً : أنا والله أحبك ! قال وأنا والله أحبك ! قالت : وأحب أن أضع فمي على فمك . قال : وأنا والله أحب ذلك . قالت : فما يمنعك ؟ فوالله إن الموضع لحال . قال : إني سمعت الله عز وجل يقول : الأخلاء يومئذ بعضهم لبعض عدو ، إلا المتقين . وأنا أكره أن تكون خبة ما بيني وبينك تؤول إلى عداوة . ثم قام وانصرف وعاد إلى ما كان عليه من نك^(١) » .

وسواء كان هؤلاء الشعراء « نقاة » أم لم يكونوا ، فإن السؤال ما يزال قائماً : لماذا فشلوا في جهم جميعاً ؟ وهل شرط أن تقرن العفة بالفشل في الحب ، وبخاصة إذا كانت غاية هذا الحب غاية مشروعة هي الزواج ؟

والحق أن هذه العفة قد تصلح تفسيراً لبعض الظواهر النفسية المألوفة في شعر هؤلاء الشعراء من الزهادة البالغة والرضى ممن يحبون بأقل من القليل ، ولكنها لا تكفي وحدها لتحلل بها نشأة هذا الشعر بمقوماته العامة وظهور هذه الطائفة من الشعراء الذين يدورون جميعاً في فلك التجربة العاطفية وحدها . ولعلنا لو التمسنا بعض الأسباب الأخرى ، إلى جانب هذا السبب الديني ، نستطيع أن نقدم صورة أكثر اكتمالاً وشمولاً لتلك النشأة ، فإن علة واحدة لا تكفي وحدها لنشأة ظاهرة كبيرة شاملة كظاهرة الشعر العذري .

(١) الأغاني ج ٨ ص ٦ .

تفسير اجتماعي :

فلن يحببوا أو يحلّ دون وصلها
مقالةً واصل أو وعيدُ أمير
فلن يمنعوا عنيّ من دائم البكا
ولن يُخرجوا ما قد أجنّ ضميري !

ومن يتبع قصص هؤلاء الشعراء وأحوالهم يدرك أن فشلهم لا يعود إلى أسباب دينية وخلقية بقدر ما يرجع إلى عوامل ترتبط بتقاليد المجتمع العربي وقيمه حينذاك فيما يتصل بعلاقة الرجل والمرأة .

فنحن في كل قصة أمام عاشقين غلصين يطمحان إلى أن يبلغ حبهما غايته المشروعة التي يقرّها الدين والمجتمع ، ولكن المجتمع مع ذلك يلقي في طريقهما الشوك ويقيم الحواجز والسدود حتى ينتهي أمرهما إلى فرقة أبدية . فما يكادحب الشاعر صاحبه يعرف للناس وما يكاد شعره فيها يذيع بينهم حتى يناصبه أهلها العداء ويمنعوه عن بيوتهم ويربصوا له أحياناً يريدون أن يقتلوه ، فلا ينجيه منهم إلا إشارة أو رسول من صاحبه ، كالذي يروى عن توبة بن الحمير إذا جاء يسمى للقاء ليلي الأخبيلية وعلم أهلها بمجيئه فمكثوا له في الموضع الذي كان يلقاها فيه . فلما علمت به خرجت سافرة حتى جلست في طريقه . فلما رآها سافرة وفطن لما أرادت وعلم أنه قد رُصد وأنها سمرت لذلك تحذره ، ركض فرسه فنجّا . وذلك قوله :

وكنّت إذا مسابحت ليلي تبرّعت فقد رابني منها الغداة سفورها (١)

وكالذي يروى عن جميل وترصد أهل بيته له ليقتلوه ، وقوله في ذلك

(١) الاغانى ج ١٠ ص ٦٣ .

مقالة فارس يجمع إلى صدق الحب بسالة الفروسية :

فليت رجالاً فيك قد نذروا دمي وهمّوا بقتلي يا بشين ، لقُوني
إذا ما رأوني طالماً من ثنية يقولون : من هذا ؟ وقد عرفوني ١

وما أبدع بيته الثاني بما في شطره الأول من تجسيم درامي خارجي ، وما في شطره الثاني من حركة نفسية حية للخوف والكبرياء معاً . يبرزها هذا التناقض الظاهري بين سؤالهم « من هذا » وقوله « وقد عرفوني » .

وحين يضيق الأهل ذرعاً بالماشق الذي لا يشبه بأس ولا وعيد ، يشكونه للسلطان . فيهدر السلطان دمه إن هو جاء بعد ذلك إلى أبياتهم أو سعى إلى لقاء فتاتهم . كذلك فعل السلطان مع توبة بن الحمير ومع المجنون ، الذي يقول في ذلك (١) :

ألا حُجبت ليلي وآلتى أميرها عليّ يمناً جاهداً ، لا أزورها
وأوعدني فيها رجال ، أبرهم أبي وأبوها ، خُشنت لي صدورها

وكذلك فعل مع جميل الذي كان « يزور بثينة بعد أن تزوجت في بيت زوجها خفية ! » فشكوه إلى أمير وادي القرى فأهدر دمه إن ألم بأبياتها . فكان يصعد بالليل على قور (٢) يتنسم الريح من نحو حي بثينة ويقول :

أيسا ريح الشمال ، أما تريني أهي ، وأنني بادي النحول !
هبي لي نسمة من ريح (٣) بشن ومُنّي بالهبوب على جميل
وقولي يا بثينة حَسْب نفسي قليلك ، أو أقلُّ من القليل (٤)

(١) الديوان ص ١٤٦ .

(٢) قور : ج قارة : أكمة - مرتفع من الأرض .

(٣) ريح : رائحة .

(٤) الاغاني ج ٧ ص ٨١ .

وكذلك أهدر السلطان دم قيس بن ذريح بعد أن طلق لبني وعادت إلى ديار أهلها ، وضاقوا بترده على يوتهم « فقد شكوا أبوها ، قيساً إلى معاوية وأعلمه تعرضه لها بعد الطلاق ، فكتب إلى مروان بن الحكم يهدر دمه إن تعرض لها ، وأمره أن يزوجه رجل يعرف بخلة بن حلزة (١) » .

نحن إذن أمام مجتمع شديد « المحافظة » تتحجب فيه المرأة عن الرجل وتلقي على وجهها برقعاً إذا لقيت رجلاً من غير أهلها . « وكنت إذا ما جئت ليلي تبرقت » ، ويضطر فيه المحبون إلى أن يظهروا غير ما يبتنون ويبدوا بغضاً لمن يحبون حتى يحبوا أنفسهم عداة الأهل والناس « كلانا مظهر للناس بغضاً ، وكل عند صاحبه مكين ! » . وهو مجتمع تجري حياة المحبين فيه على تقاليد خاصة مرعية ، فما ينبغي لمن يحب أن يذيع أمره بين الناس ولا أن يقول شعراً في صاحبه يشيع بينهم ، وإلا كان قد ألحق العار بصاحبه وأهلها وقبائنها جميعاً ، وحق عليه أن يحرم منها إلى الأبد وأن يستباح دمه إذا هو تعرض لها بعد ذلك . ولم يكن الشاعر ليعترف بمثل تلك القيود الاجتماعية الصارمة فهو ليس عاشقاً فحسب ، ولكنه شاعر في المقام الأول يستمد من حبه وحي موهبته ، ثم من حرمانه وقوداً متجدداً لها . وهكذا تقوم بينه وبين المجتمع خصومة تدور على المواجهة والتحدي ، يستعين المجتمع فيها بالسلطان ، ويحتمي فيها المحب بالشعر معتزلاً بما يرى أهل صاحبه أنه قد جلب العار عليهم :

أناسية عفرأ ذِكرَي بعلمـا تركت لها ذِكرأ بكل مكان !

من هنا كان فشل الشعراء في حبهم برغم تقواهم ، وبرغم كل الظروف المهيئة للشجاع . وليس غريباً إذن أن تطالعتنا - كما قلت - وجوه الرقباء والواشين المركلين بتعقب هؤلاء المحبين ، في كثير من قصائد الشعر العذري ومقطوعاته . بعد أن كنا لا نصادفها إلا لاما في الشعر الجاهلي كقول امرئ القيس :

(١) الاغتني ج ٨ ص ١١٧ .

ولم يرنا كالى كاشح ولم يَفْشُ منالدى البيت مير
وقول الأعشى :

فدخلت إذا نام الرقي ب فت دون ثيابها
وقوله :

وقللك ساعيت في ربّ ربّ إذا نام سامر رُقاها
وقوله :

كنت أوصيتها بالألا تطيعي في قول الوشاة والتخيب (١) .

على أن الرقاء عند امرئ القيس والأعشى رقاء من نوع آخر غير ذلك
الذي نصادفه عند العذريين . فهذان الشاعران يسيان إلى منكر ويتحديان الرقاء ،
أما العذريون فأعفة يسمى الرقاء والوشاة اليهم ويتعقبونهم في كل مكان . ومع
ذلك فلا ينبغي أن نفعل عن أن هذه الروح المحافظة هي شيء من الامتداد لما كان
عند بعض الطبقات في المجتمع العربي الجاهلي من محافظة في هذا المجال ، ثم
قويت وتأكدت بعد الإسلام .

والوشاة والرقاء والعاذلين حديث طويل عند هؤلاء العشاق . يقول
المجنون :

— وقالوا : لو تشاء سلوت عنها

فقت لهم : فإني لا أشاء !

لها حبّ تشاء في فؤادي

فليس له — وإن زُجر — انتهاء

(١) الحبيب : الخداع والنقض .

وعاذلة تقطعني ملاماً

وفي زجر العواذل لي بسلاء
— أبعد عنك النفس ، والنفس صبة

بذكرك والمشى إليك قريب
مخافة أن تسمى الوشاة بظنة

وأكرمكم أن يتريب مريب
أرى أهل ليلى أورثوني صباية

ومالي سوى ليلى الغداة طيب
إذا ما رأوني أظهروا لي مودة

ومثل سيف الهند حين أغيب
فلن ينعوا عيني منها ، فمن لهم

بقلب له بين الضلوع وجيب !
— لعمر أبيها إنها لبخيلة

ومن قول واش إنها لغضوب
— يقول لي الواشون اذ يرصدوني

ومنهم علينا أعين ورصود
سلا كل صب حبه وخليله

وأنت لليلي عاشق وودود !
— فلن يجبوها أو يحل دون وصلتها

مقالة واش أو وعيد أمير
فلن ينعوا عيني من دائم البكا

ولن يخرجوا ما قد أجن ضميري
وما برح الواشون حتى بدت لنا

بطون الهوى مقلوبة لظهور

إلى الله أشكو ما آلاقي من الهوى
ومن نَفَسٍ يعتادني وزفير
- مضى زمن والناس يستشفعون بي
فهل لي إلى ليل الغداة شفيح ؟
لعمرك ما شيءٌ سمعتُ بذكره
كبيّنك يأتي بغتة فيروع !
عديمتك من نفس شعاع فلانسي
نبيّتك عن هذا وأنتِ جميع
فقرّبت لي غيرَ القريب ، وأشرفت
هناك ثانيا ما لمن طلوع (١)
إذا ما لحاني العاذلاتُ بحبّها
أبتُ كبدٌ - مما أجينٌ - صديق (٢)
وكيف أطيع العاذلات - وحبّها
يسؤرنّني والعاذلاتُ هجوع !
- وأنت التي قطعتِ قلبي حرازة
ورقرقتِ دمع العين فهي سجوم (٣)
وأنت التي أغضبتِ قومي ، فكلّهم
بعيدُ الرضى ، داني الصدود كظيم
وأنت التي أخلفتنني ما وعدتني
وأشمتُ بي من كان فيك يلوم

(١) أي واسهني صاحب لا قبل لي بها .

(٢) صديق : صدوقة .

(٣) سجوم : غزيرة النع .

وأبرزتني للناس ثم تركتني
 لهم غرضاً أرمنى وأنت سليم (١)
 فلو أن قولاً يكلم الجسم ، قد بدا
 بجسمي من قول الوشاة كلوم (٢)
 - أشارت بعينها مخافة أهلها
 إشارة محزون بغير تكلم -
 - فإن تمنعوا ليلى وحسن حديثها
 فلن تمنعوا عني البكا والقواييا
 يلومني اللؤام فيها جهالة
 فليت الهوى باللائمين مكانيا
 ولو كان واش باليمامة داره
 وداري بأعلى حضرموت اهتدى ليا
 وماذا لهم - لا أحسن الله حظهم ! -
 من الحظ . في تصريح ليلى حبالياً ؟

• • •

ولم يكن إحساس جميل بالرقباء والوشاة والعاذلين بأقل حدة من شعور
 قيس ، بل لعله يكون أكثر حدة.. إذ لم يكن جميل من القناعة ولا الهيام
 واختلاط العقل كما كان قيس . فهو لهذا دائم الاحتيال لكي يرى بشية . دائم
 الخصومة مع أهلها وحيثها ومع المجتمع . يصرح بحبه برغم الواشين ولا يهمه
 من ذلك إلا أن بشية لا تخلص له الود :

(١) غرضاً : هدفاً .

(٢) يكلم : يرح . كلوم : جروح .

وماذا عسى الواشون أن يتقولوا
نعم ، صدق الواشون ، أنت حبيبة
سوى أن يقولوا لأنني لك عاشق ؟
إليّ ، وإن لم تصفُ منك الخلائق !

ويقول جميل في هذا المجال :

— فلبت وُشاة الناس بيني وبينها
ولبتهم ، في كل مُنسى وشارق
— فلا وأبيها الخير ، ما خُنتُ عهدا
وما زادها الواشون إلا كرامة
— مضى لي زمان لو أُخِترَ بينه
لقلتُ ذَرُوني ساعة وبينة
يدُوف لهم سُمّاً طماطمُ سودُ^(١)
تُضاعفُ أكبالُ لهم وقيودُ^(٢)
ولا ليَ علم بالذي فعلت بعدي
عليّ ، وما زالت مودّتها عندي
وبين حياقي خالداً آخر الدهر
على غفلة الواشين ، ثم اقطعوا عمري

ويروي الشاعر بالتفصيل نصيحة بثينة له وضيقها بالواشين وأرقباء من أهلها فيقول :

— عثية قالت : لا تُضيعنَ مرنا
وطرفك إمّا جئتُ فاحفظنه
وأعرضْ إذا لاقيت عينا نخافها
فإنك إن عرّضتَ فينا مقالة
وينشر مرّاً في الصديق وغيره
فما زلتَ في إعمال طرفك نحونا
لأهليّ ، حتى لأمي كل ناصح
إذا غبت عنا ، وأرعه حين تُدبرُ
فدَيِّعُ الهوى باد لمن يتبصرُ
وظاهرٌ يُغض ، إن ذلك أسرُ^(٣)
يزد في الذي قد قلتَ واشٍ ويكثرُ
يعزُّ علينا نشره حين يُنشرُ
إذا جئتَ ، حتى كاد حبك يطهر
وإني لأعصي نبيتهم حين أُرَجِرُ

(١) يدوف : يخاط . الطماطم : الدين في لسانهم عجيبة . أي ليت عبداً يخلطون لهم السم

(٢) أكبال : ح كبل أي قيد .

(٣) ظاهر بيمع : يظهر بالبعض .

وما قلت هذا فاعلمن^(١) تجنبنا
ولكنني ، أهلي فداؤك ا ، أنقي
وأخشي بني عمي عليك ، وإنما
وقد حدثوا أنا التقينا على هوى
لصرم ، ولا هذا بنا عنك يقصر^(٢)
عليك عيون الكاشحين ، وأحذر
يخاف ويتقي عرضة المتفكر
فكلهم من حملة الغيظ موقر^(٣)

ويستجيب الشاعر لحكمة صاحبه ، وإشفاقها أن بلوك الناس عرضيهما أو
يصيبه بعض أهلها بمكروه فيقول :

فقلت لها : يا بئسن أوصيت حافظاً
فإن تك أم الجهم تشكو ملامة
صامع طرفي - حين ألقاك - غيركم
أقلب طرفي في السماء لعله
وأكني بأسماء ، سواك ، وأنقي
فكسم قد رأينا واجداً بحية
وكل امرئ لم يرعه الله معنور^(٤)
إلي ، فما ألقى من اللوم أكثر ا
لكي يحسبوا أن الهوى حيث أنظر
يوافق طرفي طرفكم حين ينظر
زيارتكم ، والحب لا يتغير
إذا خاف ، يبدي بغضه حين يظهر

ويقول جميل أيضاً عن الرقباء والوشاة والعاذلين :

- أراني لا ألقى بثينة مرة^(٥)

من الدهر ، إلا خائفاً ، أو على راحل^(٦)

أيت مع الهلاك ضيفاً لأهلها

وأهلي قريب مؤسعون ذور فضل^(٧)

(١) اصرم : القطيعة . ومعنى الشطر الثاني أن هذا الحديث منها لا يعني أنه تنقصر في سبه
ولفاته .

(٢) موقر : مثقل بما يحمل .

(٣) معور : عرضة أن يصاب .

(٤) أو على راحل : أي لقاء خاطفاً وهو على راحل لم ينزل .

(٥) الهلاك : الذين يقصدون الناس ابتغاء معروفهم .

ألا أيها البيت الذي حيلَ دونه
 بنا أنت من بيت ! وأهلك من أهل ^(١)
 - ولو أرسلت يوماً بشينة تبغني
 يميني ، وقد عزت عليّ يميني
 لأعطيتها ما جاء يمني رسولها
 وقلت لما بعد اليمين : سكتي
 سكتي مالي يا بشين ، فلأما
 يُبَيِّنُ ، عند المال ، كل ضنين
 فما لك ، لما خبر الناس أني
 غدرت بظهور الغيب ، لم تكتني ؟
 فأبلي عذرا أو أجيء بشاهد
 من الناس عدل ، أنهم ظلموني
 بشين ، الزمي ، إن لا ، إن لا ، إن لميتها
 على كثرة الواشين ، خير معين
 - أمضوبة ليل على أن أزورها
 ومُتَّخَذَ ذنباً لها ، أن ترانيا ؟
 وددت ، على حُب الحياة ! ، لو أنها
 يَزَادُ لها في عمرها من حياتها
 وما أحدث النأي الفرق بيننا
 سَلَوًا ، ولا طول اجتماع ثقالنا ^(٢)
 ولا زادني الواشون إلا صبابه
 ولا كثرة الواشين إلا تماديا

(١) بنا أنت من بيت : أي نفديك بأنفسنا لهذا البيت .

(٢) ثقالا : كرها .

- مَبْنِي فَلَوَيْتِ مَا مَنِيَّتِي
 وجعلتِ عاجل ما وعدتِ كآجلِ
 وثاقلتُ لما رأتِ كلَّتِي بِهَا
 أحسبُ إليّ بذاك من مثاقلِ !
 وأطعتِ في عواذلاً فهجرتِني
 وعصيتُ فبكِ وقد جَهدنِ - عواذلي
 حاولتِني لأبْتُ حبل وصالكم
 مني ولست - وإن جَهدن - بفاعل
 فرددُهنَّ وقد سَمِنَ بهجركم
 لا سَمِنَ لَهُ ، بأفوق ناصل ^(١)
 بعضن من غيظٍ عليّ أناملأ
 ووددتُ لو بعضن صُمَّ جندل
 ويقُلنَ إنك يا بئين بخيلة
 نفسي فداؤك من ضنين باخل !
 - ولو أن ألفاً دون بثنة كلهم
 غيارى ، وكلُّ مزعمون على قتلي
 لحاولتها ، إما نهارة مجاهرا
 وإما سُرَى ليل ، ولو قطعوا رجلي !
 - صدتِ بثينة عني أن سَمَى الساعي
 وآبَتْ بعد موعود وإطماع
 وصدقتُ في أقوالاً تقوُّلها
 واشِر وما أنا للواشي بمطواع

(١) أفوق ناصل : أي سهم مكور : كناية عن خيبة مناعن لديه .

- وكنا جميعاً قبل أن تظهر النوى
 بأنعمِ حالي غبطة وسرور
 فما بريح الواشون حتى بدت لنا
 بطونُ الهوى مقلوبةً لظهور^(١)
 - وعاذلين ألقوا في محبتها
 يا ليتهم وجدوا مثل الذي أُجدُ ؟
 لما أطالوا عتابي فيك ، قلت لهم
 لا تكثروا ، بطش هذا اللوم ، واقتصادوا
 قد مات قبلي أخو نهد وصاحبه
 مرقش واشتني من عروة الكمد^(٢)
 لاني لأحسب ، أو قد كدت أعلمه ،
 أن سوف تُوردني الخوض الذي وردوا
 - ورُبَّ حبال كنت أحكمت عقدها
 أنيح لها واش رفيق ، فحلها
 فعدنا كأننا لم يكن بيننا هوى
 وصار الذي حلَّ الحبال هوى لها
 وقالوا : نراها يا جميل تبدلت
 وغيَّرها الواشي ، فقلت : لعلها !
 - تدكر منها القلب ما ليس نامياً
 ملاحه قول يوم قالت : ومعهدا :
 فإن كنتَ تهوى أو تريد لقاءنا
 على خطوة ، فاضرب لنا منك موعدا

(١) سبق نية هذين البيتين إلى المجنون .

(٢) أخو نهد : عبادة بن صجلان النهدي شاعر جاهلي ، وأحد العشاق الذين قتلهم الحب .
 والمرقش هو المرقش الأكبر ، جاهلي من بني بكر بن وائل كان يمشي ابنة عمه اسماء . وعروة
 هو عروة بن مزام الشاعر البصري المعروف .

فقلت ، ولم أملك سوابق حبرة
 أحسنُ من هذي العشيّةِ مقعداً ؟
 فقالت : أخاف الكاشحين وأنقي
 عيوننا من الواشين حواليّ شهيداً

ويبلغ ضيق الشعراء بوطأة المجتمع وتطلّهم إلى الفرار من رقابته ، أن يتمنوا
 أماني هي - على قسوة بعضها وشلوذه - هروب بالوهم من واقع أقسى لا
 يمكن احتماله . من ذلك قول عروة بن حزام :

رياليت أنا الدهر ، في غير ربيّة ، بعيران نرعى القفر مؤتلفان
 إذا ما وردنا منهلاً صاح أهله وقالوا : بعيرا عرّة جريبان (١)
 وتابعه كثير في شلوذ الأمية فقال :

ألا ليتنا يا عزّ كنا لذي غني بعيرين نرعى في الخلاء ونعزّب (٢)
 كلانا به عرّ ، فمن يترّنا يقرّ : على حُسْنها ، جرباء تُعدي ، وأجرب
 إذا ما وردنا منهلاً صاح أهله علينا ، فما فنك ثرمتي ونضرب
 ويقول أبو صخر الحلبي :

تمنيت من حيّ عليّة أننا على رمث في البحر ، ليس لنا وقرّ
 على دائم لا يعبر الفلك موجّه ومين دوننا الأهوال واللّجج الخضر
 فنقضيّ همّ النفس في غير رقبة ويغرق من نخشى نعيمته البحر
 أما المجنون فيتمنى أمنيات متعاقبة كلها رغبة في الفرار من وجه الناس :

(١) عرّة : جرب .

(٢) نعزّب : نبتد في المرعى عن الرعاة .

ألا ليتنا كنا غزالين نرتعي رياضاً من الحوذان في بلد قفر
ألا ليتنا كنا حمامي مفازة نطير ، ونأوي بالعشي إلى وكر
ألا ليتنا حوتان في البحر نرتعي إذا نحن أمسينا ، نُلججُ في البحر



بعد هذا العرض لإحساس الشاعر بوطاة المجتمع وصرامة التقاليد ، وموقفه بين خصوم يريدون أن يفتكوا به ، وناصحين يريدون أن يشوه عن هواه ويحبوه ما يلقى من لوعة الحب وما قد يعرض له من أذى ، يبدو أن التفسير الديني لنشأة الشعر العذري لا يكفي وحده لتعليل تلك الظاهرة الفريدة في الشعر العربي . ولعلنا نستطيع أن نقول - إلى جانب آراء أخرى سنعرض لها - إن هؤلاء الشعراء يمثلون نوعاً من « المواجهة » بين الحب وتقاليد المجتمع ومفهوم ذلك المجتمع عن الحب ، يجد الشاعر فيه متعة ممتدة في فنه وأسلوب حياته وإن راح ضحيته في النهاية . ولعلنا نستطيع أن نضيف أن هذا الرفض يمكن أن يتجاوز الحب إلى وضع الفرد في المجتمع بوجه عام بعد أن أصبح مجتمعا يخضع لقوانين وشرائع واضحة تقوم على تنفيذها حكومة منظمة وتتطلب من الفرد أن « يتنازل » عن كثير من حريته الفردية السابقة .

تفسير سياسي :

وإن أكُ عن ليلَى سلوتُ ، فلإنما
تسلتُ عن يأس ولم أسلُ عن صبر
وإن بك عن ليل ، غنى وتجلد
فرب غنى نفس قريب من الفقر !

ولعل ملامح الصورة تزداد وضوحاً إذا أضفنا إلى التفسير السديني والاجتماعي ، تفسيراً سياسياً قدمه الدكتور طه حسين . منذ خمسين عاماً في كتابه « حديث الأربعاء » ، يقول فيه (٢) :

(١) الحوذان : نبت له زهرة حمراء في أصلها صفرة .

(٢) حديث الأربعاء ج ١ ص ١٨٨ .

« ... نستطيع ان نستببط ان بلاد العرب - بعم ان تم الفتح للمسلمين - وبعد أن جاهدت في الاحتفاظ بالسلطان السياسي وأخفقت في الجهاد إخفاقاً شنيعاً . وانتقل مركز الحكم منها إلى الشام ، كما انتقل مركز المعارضة منها إلى العراق ، انصرفت أو كادت تنصرف عن الاشتراك في الحياة العامة ، وفرغت للحياة الخاصة ، فأنكبت على نفسها وأحست شيئاً من اليأس والحزن غير قليل . فهي كانت مهد الإسلام ومصدر قوته ، ومنها انبعثت الجيوش الفاتحة التي أخضعت الأرض وأزالت الدول ، وفيها نشأت الخلافة . ومنها امتد سلطان الخلافة على الأرض ، ثم هي ترى نفسها جردت من كل شيء ، فانتقلت عاصمة الخلافة إلى الشام ، وانتقل جهاد الأحزاب السياسية إلى العراق ، وأساء خلفاء الشام ظنهم ببلاد العرب ، فعاملوها معاملة شديدة قاسية ، وأخذوها بالوان من الحكم لا تخلو من العنف . »

ثم يشير المؤلف إلى ما كان يستمتع به أهل مكة والمدينة من ثراء دفعهم - هو وما استبد بهم من يأس - إلى كثير من اللهو والغناء ، يعلل به نشأة الغزل عند عمر بن أبي ربيعة وغيره . ثم يعود فيذكر أن البادية كانت تجمع بين اليأس والفقر ومنها نشأت الحركة العذرية ، فيقول :

« وإلى جانب اليأس والثروة في مكة والمدينة . نستطيع أن نضيف مؤثراً آخر عمل في بادية الحجاز وما يليها من البلاد العربية . ونحن قبل أن نذكر هذا المؤثر نعلن أنه في حاجة شديدة إلى الدرس . وأنه قد أظهر آثاره في مظاهر مختلفة ، وأنه قد يحد صعوبة شديدة من شيوخ الأدب في هذه الأيام ، وما نحسب أنهم يقرون رأينا فيه ، ولكنه مع ذلك حق لا سبيل إلى الشك فيه ، وهو نتيجة اليأس مع الفقر ، نريد به الزهد ، وشيئاً يشبه التصوف . »

كان أهل مكة والمدينة يائسين ، ولكنهم كانوا أغنياء فلهوا كما يلهو كل يائس - وكان أهل البادية الحجازية يائسين ، ولكنهم كانوا فقراء فلم يتح لهم اللهو ، وقد حيل بينهم وبين حياتهم الجاهلية ، وقد تأثروا بالإسلام وبالقرآن خاصة ، فنشأ في نفوسهم شيء من التقوى ليس بالحضري الخالص . وليس

بالبدوي الخالص ، ولكن فيه سداجة بدوية وفيه رقعة إسلامية . وانصرف هؤلاء الناس عن حروبهم وأسباب طوهم الجاهلي ، كما انصرفوا عن الحياة العملية في الإسلام إلى أنفسهم ، فانكبوا عليها واستخلصوا منها نعمة لا تخلو من حزن ، ولكنها نعمة زهد وتصوف . وأنا أعلم أن لفظ التصوف هنا لا يؤدي معناه الذي أريده ، فقل إنهم انصرفوا إلى شيء من المثل الأعلى في الحياة الخلقية . وظهر هذا الزهد الديني الخالص الذي تجد صدًى له في أشعار الخوارج ، والآخر هذا الغزل العفيف الذي هو في حقيقة الأمر مرآة صادقة لطموح هذه البادية إلى المثل الأعلى في الحب ، من جهة ، ولبراءتها من ألوان الفساد التي كانت تغمر أهل مكة والمدينة من جهة أخرى .

وواضح أن هذا التفسير يقرب في جانب إلى التفسير اللبني الذي قدمه الدكتور شكري فيصل ، ولكنه يقرنه بأسباب سيلية ونفسية خاصة . والحق أننا إذا أردنا أن ندرس تلك الظاهرة الفنية وصلتها بالمجتمع والعصر ، لا ينبغي أن نقف عند تعبيرها الظاهري عن عواطف الحب . فليس من المعقول أن ينشأ هذا العدد الكبير من الشعراء العذريين الذين يتفقون في طبيعة التجربة العاطفية وصور التعبير عنها ، دون أن يكون لذلك جذور أعمق مما نراه على سطح تلك الصور والمعاني الشعرية المشتركة بين هؤلاء الشعراء . وليس من ضير في أن نلتبس في هذا الشعر دلالات ورموزاً تتجاوز التجربة العاطفية – دون أن تلغى بالطبع – ودون أن تنصف التأويل ونخرج عما يحتمل النص والعبارة الشعرية .

ولو تدبرنا ما نصادف من بعض الصور العاطفية عند هؤلاء الشعراء لأحسننا أنها – لو انتزعت من سياقها – يمكن أن تكون تعبيراً عن معاني ومشاعر أكثر شمولاً ، قد نجد فيها تصوراً لموقف عام من الحياة . فقد نجد في الشعر الجاهلي إشارات قليلة عابرة إلى اليأس ، لكننا نواجه في الشعر العذري بكثير من الحديث عنه حديثاً يوحى بأنه يتجاوز عاطفة الحب – دون تنصف في التأويل –

إلى كثير من الدلالات والرموز ، ويمكن أن يتخذ بعضه رمزاً مناسباً لحالات
نفسية أخرى غير الحب . ومن ذلك قول المجنون :

وإن ألكُ عن ليلى سلوتُ فلأنما
تسلّيت عن يأسٍ ، ولم أسلُ عن صبر
وإن يكَ عن ليلى غنىً وتجلّد
فربُّ غنى نفس قريب من الفقر !

وقول كثير عزة :

فإن سأل الواشون : فيم هجرتها فقل : نفس حرّ سُلّيت فتسلّت
ونصادف إلى جانب هذه الإشارات ذات الدلالة العامة ، إشارات أخرى
إلى اليأس قد تكون أكثر التصاقاً بالتجربة العاطفية ، ولكنها مع ذلك لا تخلو
من دلالات على موقف من الحياة بوجه عام . من ذلك قول المجنون ، مشيراً
إلى نصيبه من ليلى :

خرجت فلم أظفر ، وعدت فلم أفر
بنيلٍ ، كيلا اليومين يومٌ بلاءٍ
فيا حسرتنا ، من أشبه اليأس بالغنى ؟
وإن لم يكونا عندنا بسواء

وقوله :

وإن حال يأس دون ليلى فربما
أنى اليأس دون الشيء وهو حبيبُ

وقوله :

إذا نظرت نحوى تكلم طرفها
وجاوبها طرفي ونحن مسكوتُ

فواحدة منها تبشر باللقا
وأخرى ، لها نفسي تكاد تموت
إذا متّ خوف اليأس أحياني الرجا
فكم مرة قد متّ ثم حييت !

وكذلك تكثر الإشارة إلى الظمأ واشتهاء الري في شعر هؤلاء الشعراء ، بما يتجاوز إلى حد كبير تلك الإشارات التي نجدها في الشعر الجاهلي ، ونحس أن لها دلالات أشمل من دلالة التجربة العاطفية وحدها .

يقول جميل :

وما صاديات حُمن يوماً وليلة على الماء ، يُغشّين العِصي ، حواني^(١)
لواغِبَ لا يصدرن عنه لوجهة ولا هُنّ من برد الحياض دواني^(٢)
يَرَيْنَ حَبَابَ الماء والموتُ دونهُ فهنّ لأصوات السَّقاء رواني
بأكثَر مني غُلّةً وصبايةً إليك ، ولكن العدو عداني

ولعلّ كثير أقدر هؤلاء الشعراء على تصوير هذا الأمل الذي يصدر عن الإحساس بأن الآمال تنسرب من يد الآمل بعد أن كاد يقبض بأصابعه عليها ، وبأن ما يرجو من خير يتجاوزه ، وهو منه جد قريب ، إلى غيره ممن ليسوا في حاجة إليه . وهو يرسم ذلك الشعور في صور قد تكون بعض أجزائها نابعة من طبيعة البيئة ، وقد يكون بعض جوانبها تقليداً قديماً في الشعر العربي ، ولكنها في تكاملها شديدة الدلالة على ما يمكن أن يشعر به الآمل من خيبة تثير الأمل والغبط . يقول كثير :

وكنْتُ وإياها سحابةً مُنحِل رجاها ، فلما جاوزته استهلت^(٣)

(١) يغشّين العصى : أي يزجرن بالعصى . حواني : ماثلت نحو الماء .

(٢) لواغِب : متعبة .

(٣) استهلت : أسطرت .

وإني ونهيامي بمرّةٍ بعدما تحلّيتُ عمّا بيننا وتخلّلت
لكالمرنّجي ظلّ الغمامة ، كلما تبوّأ منها للمقيل اضمحلّت
فإن سأل الواشون : فيمَ هجرتها ؟ فقل : تقس حُر سُلّيت فتسلّت

وتلك صور يمكن أن تتجاوز خيبة الرجاء في الحب ، إلى خيبة الرجاء
في الحياة ، وتخرج عن نطاق التجربة الفردية إلى حال الناس في المجتمع بوجه
عام . وليس ذلك إسرافاً في التأويل ، فإن شعر هؤلاء الشعراء يمكن في كثير
من جوانبه أن يعدّ قريباً من التراث الشعبي الذي تتجاوز المعاني والأحداث
فيه حدود التجربة الفردية إلى رموز تعبر عن كثير من جوانب الحياة في المجتمع .
فكم من أبيات أضيفت إلى قصائد هؤلاء الشعراء لا يعرف ناظموها ، وكم من
قصائد نسبت إليهم لم يقولوها ، وما أكثر ما يختلط شعر بعضهم بشعر بعض ،
وتروي قصص أحدهم ووقائع حبه عن الآخر ، مما يدل على أن الناس كانوا
ينظرون إلى أشعارهم على أنها تعبير عن نزعة عامة لا تحدها التجربة الفردية
العاطفية وحدها .

وليس غريباً إذن أن تكثر — إلى جانب الصور التي ذكرناها لإشارات
الشاعر إلى بخل من يحب وولعه بهذا البخل الذي يزيده تطلّعاً إلى العطاء أو
استمتاعاً بالجلد والصبر . يقول كثير :

وإن تبخلي يا ليلَ عني فلإني
نوكّلني نفسي بكل بخيل

ويقول :

كأنّي أنادي صخرة حين أعرضتُ
من الصّم لو تمثني بها العُصم زلت^(١)

(١) الصّم : الظباء التي تمتص بأعالي الجبال .

صَوْرَحًا ، فما تلقاك إلا بِخَيْلَةٍ
 فمن ملَّ منها ذلك الوصل مَلَّتْ^(١)
 فما أنصفتَ ، أما النساء فبِقِصَّتْ
 إليَّ ، وأما بالنوال فضنت
 ويقول جميل :

وقد أباستَ من نَيْلِها وتجهت
 ولِّاسٌ ، إن لم يُقَدَّرَ النَّيْلُ - أُمْلُ^(٢)
 وإلا ، فسَلَّها نائلاً قبل بينها
 وأَجْلُ بها مَؤُولَةٌ حين تُسأل
 ويقول :

نَابتُ فلم يُحدث لي النَّايُ سَلوَةً
 ولم أُنَفِ طولَ النَّاي من خِلَّةٍ يُسَلِّ
 ولستُ على بذل الصفاء هَوِيَّتُها
 ولكن سبَّني بالدلال وبالْبَخْل
 ويقول :

إني إليك بما وعدتَ لِنَاطِيرٍ
 نظَرَ الفقير إلى الغني المُكثِرِ
 تُقَضِّي الديونُ ، وليس يُنْجِزُ مَرْعَدًا
 هذا الغريمُ لنا ، وليس بِمُعْمَرِ^(٣)

(١) صَوْرَحًا : مَرِغَةٌ .

(٢) أُمْلُ : أَضَلَّ .

(٣) العَرِيمُ : الدَّيْنُ .

ما أنتِ والوعدَ الذي تعدّيني
إلا كبرقٍ سحابةٍ لم تُمطر

ويقول المجنون :

وما هجرتك النفسُ أُنكِرَ عندها قليل ، ولكنَّ قَلَّ منك نصيبُها
ويقول :

وقد أصبح الودَّ الذي كان بيننا أمانِيَّ نفس ، والمؤمِّل حائرُ
لعمري ، لقد رَنَقْتُ يا أمَّ مالك حياتي ، وساقَتني إليك المقادِرُ ^(١)

وتتردد في شعر العذريين كثير من الصور التي تعبّر عن الرضى بأقل القليل
حتى لتكاد تبلغ حد الزهد أو التصوف . وكأنما الحب قد أصبح عند الشاعر
مجرد « إثارة » شعرية يعبر من خلاله عن وجدّه في الحياة وعن ذلك الحزن الغائم
الذي يطبع حياته كلها .

يقول جميل :

أقلبُ طرفي في السماء لعلّه يوافق طرفي طرفكم حين ينظرُ
ويقول المجنون :

ولاني لأستغشي وما بي نعمةٌ لعلّ لقاءً في المنام يكونُ
لكن ، لعل أجمل هذه الصور وأكثر دأقة وشاعرية قوله :

إذا طلعت شمسُ النهار فسَلِّمي فأيةُ تسليمي عليكِ طلوعُها
بعشر نخيساتٍ إذا الشمسُ اشْرقت وعشرٍ إذا اصْفَرَّتْ وحانَ وقوعُها
ويقول ابن الدمينّة :

(١) رَنَقْتُ : كدَرْتُ .

أليس قليلاً نظرةً إن نظرتُها

إليك ؟ وكلا .. ليس منك قليل !

وإذا كان اليأس قد يتعلق بشيء من الرجاء عند هؤلاء الشعراء ، أو يدفع إلى الرضى بقليل يكاد يشبه العدم ، فإنه كذلك يقترن عندهم بالموت : فالحب والموت عندهم متلازمان في كثير من الأحيان ، لا لأن الحب يصيب المحب بالضى القاتل فحسب ، بل لأنه — على هذا النحو العذري — قرين الفقد التام الذي لا يفترق كثيراً عن الموت .

وقد كان الفقد عند الشاعر الجاهلي يتمثل في الأطلال وذكرىاتها ، وكان يثير عند الشاعر من الحنين أكثر مما يثير من الحزن لأنه صورة منجدة في كل موسم ترتبط بالحياة والحركة وإن انتهت إلى الفرقة . فالأطلال رمز لوقت سعيد وصحبة جميلة نعم الشاعر بهما في ذلك المكان ، كانت له بلا شك دلالة على فقد أعمّ من تلك التجربة الفردية ، لكن الشاعر كان يحس أن الارتحال المستمر نمط طبيعي لحياته في الصحراء ، فلا بأس من أن يخلف وراءه ربوعاً تستحيل إلى أطلال ما دام سيقبل على ربوع جديدة عامرة بالحياة والناس ، ولا بأس من أن يعود إلى هذا الأطلال يوماً — إذا ساقته إليه المصادفة — فيعثره من الشجى ما يعثره النفوس الحساسة الشاعرة .

أما عند الشاعر العذري فالأطلال « طلل نفسي » إن صح هذا التعبير ، وشعور دائم بالقهر المفروض والفقد الدائم في وجدان الشاعر نفسه ، ولا أمل للشاعر في أن يخلفه وراءه متطوعاً إلى حياة أهلة ، لكي يعود إليه يوماً فيبيكه على سبيل الوفاء والذكرى ، كما كان يفعل الشاعر الجاهلي . وليس من قبيل المصادفة إذن أن يسمي المجنون نفسه « أخوا الموت » فيقول :

لقد عشتُ من ليلَى زماناً أحبُّها أخوا الموت ، إذ بعض المحيين يكذب

وأن يلح مرةً أخرى على هذا الشعور فيقول :

لقد عشت من ليلي زماناً أحبها أرى الموت منها في عيبي ومذهبي
وهو يربط بين الرغبة والمدارة والشكل في بيته البديعين :

إذا جئتُها وسط النساء منحتُها صدوداً ، كأن النفس ليس تريدُها
ولي نظرة بعد الصدود من الجوى كنتظرة ثكلى قد أصيب وحيدُها
أما جميل فلا فرق لديه بين الموت والفراق ، ولا معنى عنده للحياة بعد
اليأس :

يا ليتني ألقى المنيّة بفتنة إن كان يومٌ لفائكم لم يُقدّر
لا نحسبي أنني هجرتك طائماً حدثٌ ، لعمرك ، رائعٌ أن تهجّري.

...

ونستطيع بعد هذا العرض أن نقول إن الشعر العذري قد تأثر في نشأته
بالقيم الإسلامية الخلقية وروح التقوى التي يحض عليها الإسلام ، وبذلك اليأس
الذي شاع في جانب من بيئة الحجاز ، بعد أن أحسن الحجازيون بكثير من
العزلة والفشل .

تفسير حضاري :

إني وإيساك كالصّادي رأى نهلاً وعنده هوةٌ يخشى بها التلفاً
رأى بعينيه ماءً عزّ مَـوَرَدُهُ وليس يملك دون الماء مُنصرفاً !
لكننا نودّ أن نضيف إلى هذين التفسيرين ، تفسيراً حضارياً جديداً لعله
يزيد ملامح الصورة وضوحاً ويؤكد ارتباط تلك التجارب الفردية بمعاني
اجتماعية وإنسانية أشمل .

ولا شك أن من يتأمل الشعر العذري يجد كثيراً من وجوه الشبه بينه وبين

شعر الحركة الرومانسية الأوربية والشعر الرومانسي العربي الحديث. فهناك تلك العواطف الحادة والأحاسيس المرهقة ، والذاتية والاستبطان والميل إلى الحزن والاستمساك بمثل عليا في الأخلاق ، وبخاصة ما يتصل منها بالحرية والحق والعدل ، كما أن كثيراً من السمات الفنية المشتركة تجمع بين هذه الحركات الثلاث على اختلاف في الطبيعة والدرجة .

ومن المعروف أن الحركة الرومانسية الأوربية قد نشأت — شأنها في ذلك شأن كل حركة أدبية أو فكرية كبيرة — بعد انقلاب حضاري شامل غير وجه الحياة في أوروبا ووضع الفرد وضعاً جديداً في المجتمع وأقام علاقات اجتماعية وقيماً خلقية جديدة ، ونعني به الثورة الصناعية . وقد أحس الأدباء — والشعراء منهم بوجه خاص — بحسامة هذا التحول وقام في نفوسهم صراع بين الإقبال على الحياة الجديدة والاستمساك بتلك الأوضاع « الطيبة » المألوفة التي درجوا عليها .

ومن هنا شاعت في أشعارهم نفمة عامة من الحزن والشك وأقبلوا يعبرون من خلال التجربة العاطفية عن شعورهم بالفقد والتفرد ، ويستبطنون ذواتهم إذ يجدون فيها هذا العالم الداخلي الذي لا تنفذ إليه أشكال الحياة الخارجية المتقلبة ومظاهرها . وهم مع ذلك شديدو الاعتزاز بفرديتهم التي حققتها الثورة الصناعية ، حريصون على التفتي بكل ما يؤكد وجود الفرد من حرية وعدالة وإقبال على الحياة وتذوق للجمال في كل وجه من وجوهها .

ومن المعروف كذلك أن الحركة الرومانسية العربية قد نشأت بعد نهضة قومية واقتصادية وحضارية غيرت طبيعة المجتمع العربي وعلاقاته ووضع الفرد فيه ، وإن لم تبلغ مبلغ الثورة الغربية الحضارية في أوروبا . فقد نشأت طبقة متوسطة كبيرة ، وكان من بين أبنائها عدد كبير من المتعلمين والمثقفين الذين يعتزون بفرديتهم وتميزهم ، ويشعرون بشيء غير قليل من السخط إذ يرون أن هذا التميز لا يتيح لهم ما يطمحون إليه من شأن في الحياة والمجتمع ، وتعينهم

ثقافتهم على الإحساس بما في مجتمعهم من مظالم ومفاسد ، وإن ظال ذلك شعورا عاطفيا لا يصل إلى حد الإدراك الاجتماعي والسياسي الكامل . وهم الى هذا يشهدون ما يحدث من تغير كبير في نظام المجتمع وقيمه ويشكون فيما يمكن أن ينضي إليه هذا التغير . وهكذا يتراوح شعرهم بين التعبير عن التفرد والقدرة الخاصة على الإدراك والإحساس والتذوق لمظاهر الجمال وقيم الخير ، والحزن الغائم أحيانا أو الحاد أحيانا أخرى من خلال تجربة الحب .

على أن هذا التغير الجسيم الذي أحدثته الثورة الصناعية في أوروبا أو النهضة الحضارية في الوطن العربي ، لا يمكن أن يقاس الى ما أحدثه الإسلام من انقلاب هائل مفاجيء في حياة العرب . ولعلنا نستطيع أن ندرك جسامه هذا الانقلاب إذا تخيلناه في صورته الحية خارج إطار التاريخ المسجل الذي لم يكن يضم - في الأغلب - إلا الأحداث والوقائع التاريخية الكبرى . ولنا أن نتصور الإنسان العربي الذي عاش حياته التقليدية في الجزيرة العربية متصلا بأسباب قوية أو ضعيفة بما جاورها من بلاد ، وقد وجد نفسه فجأة محاربا في سبيل عقيدة دينية جديدة غيرت كثيرا من قيمه الروحية والخلقية والاجتماعية ، ثم خائضا في أحداث سياسية وفتن و « حروب أهلية » حول نظام الحكم والاقتصاد والعصبيات القبلية القديمة ، ثم مهاجرا ومستقرا في تلك الأقطار التي دفعت اليها الفتوح الإسلامية ومواجهها لأنماط من المعيشة والسلوك الحضاري والتراث الفكري غير تلك الأنماط التي ألفها في موطنه القديم . لنا أن نتصور هذا الإنسان وقد واجه ذلك الانقلاب المفاجيء الشامل في حياته ، فنذكر الى أي مدى كان يعيش في « أزمة » نفسية عنيفة متذبذبا بين القديم والحديث ، مقبلا حيناً على ترف الحضارة واستقرارها ومشدوداً حيناً الى ذلك التراث النفسي المترسب في أعماق وجدانه وإلى تلك القيم الأخلاقية والاجتماعية التي أصبحت من صميم كيانه .

وليس من الشطط أو التعسف في التأويل إذن أن نلتمس فيما كان ينشئ هذا الإنسان من أدب رموزاً وراء تعبيره المباشر تشير إلى ذلك الصراع النفسي

الذي لعل ذلك الإنسان لم يدرك كنهه على وجه التحديد فتسرب - بقصد أحياناً وبغير قصد في كثير من الأحيان - إلى إدراكه وتصويره لتلك التجارب العاطفية .

وطبيعي أن يكون الشعور بالغربة أو الحنين أو الفقد من الرموز الصالحة للتعبير عن ذلك الصراع من خلال تجربة الحب العذري . والحق أننا نجد تلك الرموز في قصائد مبكرة بعضها في العصر الإسلامي وبعضها في صدر الدولة الأموية . وقد أشرنا من قبل إلى رثاء متمم بن نويرة أخاه مالكا بعد أن قتله خالد بن الوليد في حروب الردة . ولا شك أن هذا الرثاء كان صادراً في المقام الأول عن حزن أخ محب بالغ الوفاء على أخ سيد جليل ، لكننا مع ذلك نجد فيه من التعبير العام الشامل عن الفقد ما يوحي بأنه يتجاوز التعبير عن فقد فردي إلى الإحساس بفقد حضاري عام ، وذلك في قوله مثلاً : « فدعني ، فهذا كله قبر مالك » .

فلا شك أن هذا القول تعبير جديد عجيب عن الإحساس بالحزن إذا ظل في نطاق تلك التجربة الفردية ، لكن إحساسنا به يمكن أن يزيد وضوحاً وعمقاً لو تجاوزنا به حدود تلك التجربة . لقد كان متمم يستطيع من قبل ، إذا قتل أخوه ، أن يثير من أجله حرباً شمواء طويلة كالتّي أثارها مقتل كليب ، وكان يستطيع أن يتربص لقائه من عام إلى عام حتى يأخذ بدم أخيه ، وكان يمكن أن يسعى بعض السادة بين عشيرتي القاتل والمقتول بالصلح وتحمّل الديات ، كما كان يحدث أحياناً في مثل تلك الوقائع . لكن مالكا وجد نفسه فجأة في وضع جديد غريب . فهذا أخوه السيد الماجد النبيل الوسيم^(١) قد قتل وهو مع ذلك لا يستطيع أن يلقي دمه على قبيلة بعينها ، أو أن يثار له بحرب قبلية

(١) كان مالك سيداً ماجداً وسيم الطلعة حسن الحديث ، يروى عنه أنه ذهب ذات مرة ليفتدي أسره متمماً حين وقع في الأسر ، فلما رأى القوم وسامته وهيبته وحسن حديثه أطلقوا له أخاه بلا غدية .

أو جهد فردي . وها هو ذا يسعى إلى الخليفة أبي بكر ، رأس « الحكومة المركزية » ، إن جاز لنا أن نستخدم هذا المصطلح الحديث ، فيسأله أن يُقْبِده من قاتل أخيه ، فيدرك من رد الخليفة أن خالداً ليس مجرد فرد قتل فرداً آخر ، بل قائد دولة يحارب من أجل هدف أكبر من حياة بعض الأفراد ، وتحرص الدولة على الانتفاع بجهدِه وعبقريته الحربية المعروفة . فقد « قدم متمم يَنْشُدُ أبا بكر دم أخيه ويطلب إليه في سبيله ، فكتب له برد السي . وألح عليه عمر في خالده أن يعزله وقال إن في سيفه لرهقاً ، فقال له : لا يا عمر ، لم أكن لأشيم سيفاً سألته الله على الكافرين » (١) .

فلا عجب إذن أن يشعر متمم أنه يعيش في عالم غير الذي كان يعيش فيه ، عالم مات مع موت أخيه مالك فأصبح قبر مالك رمزاً لهذا الفناء الشامل لعالم مالك القديم « فلسفي ، فهذا كله قبر مالك ! » .

• • •

فلذا تجاوزنا تلك السنوات الأولى من الخلافة الإسلامية إلى صدر الدولة الإسلامية صادفنا قصيدة فريدة فيها تلك الرموز إلى الغربة والفقد العام ، وإن نبعت رموزها أيضاً من تجربة فردية صالحة لتحمل تلك الرموز . تلك هي قصيدة مالك بن الربيع التميمي التي يرثي بها نفسه . وكان مالك « من أجمل العرب جمالاً » ، وأبينهم بياناً (٢) . فلما رآه سعيد بن عثمان بن عفان — وكان معاوية قد ولاه خراسان — أعجب به وسأله أن يكفّ عما كان فيه من « عداة وقطع طريق » وأن يصحبه في غزوه ففعل ، إلى أن مات بخراسان ، فقال قصيدته « يذكر مرضه وغرته » وقال بعضهم « بل مات في غزو سعيد ، طعن

(١) الأغاني ج ٨ ص ٦٥ . ومعنى « إن في سيفه لرهقاً » إنه يميل إلى القتل .
وأشيم بمعنى أُنْشِدَ .

(٢) ذيل الأمالي ص ١٣٦ .

فسقط وهو بآخر رمق . وقال آخرون : بل مات في خان ، فرثته الجان لما رأت من غربته ووحدته ، ووضعت الجان الصحيفة التي فيها القصيدة تحت رأسه ، والله أعلم أي ذلك كان ! » (١) .

وقد اقتبسنا تلك الروايات لما تحمله من طبيعة المأثور الشعبي الذي لا يكون - في الأغلب - إلا حين تتجاوز القصة نطاق الوجود الفردي ويشعر أبناء العصر أنها تعبر عن إحساس عام بوجه من وجوه الحياة والمجتمع فيضيفون إليها من خيالهم ما يشاؤون . ولعلنا نلاحظ بعض المشابه بين قصتنا هذه ومصرع مالك بن نويرة ، فكلاهما كان « من أجمل العرب جمالا » وكلاهما كان مقاتلا أو فائكا شديدا البأس ، وكلاهما لقي مصرعه في ظروف تتصل بطبيعة المجتمع الحديد ، مما يؤكد صلاح القصتين لتحمل ما أشرنا إليه من رموز حضارية عامة . وذلك ما أغرى الرواة بإضافة ذلك الطابع « الأسطوري » إلى بعض وقائع القصتين ، وإضافة كثير من الأبيات إلى قصيدة مالك بن الربيع . وقد ذكر أبو عبيدة أنه لم يقل منها إلا ثلاثة عشر بيتا ونحله الرواة بقية أبياتها . ومهما يكن من حجم القصيدة الحقيقي فإن ما أضافه إليها الناس ينهض دليلا على أنهم قد وجدوا فيها تعبيراً عن مشاعر أعم من الشعور الفردي عند الشاعر ، كما وجدوا ذلك في التجارب العاطفية الفردية عند الشعراء العذريين وبخاصة المجنون . ونود هنا أن نعرض لتلك القصيدة الطويلة ، محاولين أن نلتصق فيها - دون تعسف في التأويل - بعض تلك الرموز الحضارية التي تعبر عن إحساس العربي بأزمة الانتقال من حضارة إلى حضارة . يقول الشاعر :

ألا ليت شعري هل أيتنَّ ليلةً

يحبب الغضى أزجي القلاص النواجيا

فليت الغضى لم يقطع الركب عرَّضه

وليت الغضى ماشي الركاب لياليا

(١) المرجع السابق .

لقد كان في أهل الغضى ، لودنا الغضى
 مزار ، ولكن الغضى ليس دانيها
 ألم ترني بعث الضلالة بالهدى
 وأصبحت في جيش ابن عفان غازيا
 وأصبحت في أرض الأعادي بعدما
 أرايت عن أرض الأعادي قاصيا
 تقول ابنتي لما رأت طول رحلي :
 سيفارك هذا تاركي لا أباليا
 لعمرى ، لئن غالت خراسان هامي
 لقد كنت عن بني خراسان ناثيا
 فلان أنج من بني خراسان ، لا أعد
 إليها ، وإن منيتموني الأمانيا
 فله دري يوم أترك طائما
 بني بأعلى الرقمتين وماليها
 ودرّ الأطباء السانحات عشيّة
 يخبرن أني هالك من ورائيا
 ودرّ كبيريّ الذين كلاهما
 عليّ شفيق فاصح ، لو نهانيا (١)
 ودرّ الرجال الشاهدين تفتكي
 بأمرى ألا يقصروا من وثاقيا
 ودرّ الهوى من حيث يدعو صحابي
 ودرّ بلحاجني ، ودر انتهايا

(١) يقصد أباه وأمه .

تذكرتُ من يبكي عليَّ فلم أجد
سوى السيف والرمح الرُدَيْنِي بأكيا
وأشقرَ محزونٍ يجرُّ عنانَه
إلى الماء ، لم يترك له الموت ساقيا
ولكنْ بأكتاف السَّمِينَةِ نسوة
عزيز عليهنَّ العَشِيَّةَ مايبيا
صريع على أيدي الرجال بفقره
يسوون لحدي حيث حُمَّ قضائيا
ولما تراءت عند مَرَوٍ منيَّتي
ونخل بها جسمي وحانت وفائيا
أقول لأصحابي ارفعوني ، فإنه
يقرُّ لعيني أنْ سُهَيْلٌ بداليا
فيا صاحبي رحلي دنا الموت فأنزلا
برايقة ، إني مقبم لياالسا
أقيما عليَّ اليوم أو بعض ليلة
ولا تُعجلاني ، قد تبين شانيا
خذني فجزاني بثوبي إليكما
فقد كنت قبل اليوم صعباً قياديا
وقد كنت عطاءً إذا الخيل أدبرت
سريعاً لدى الميحا إلى من دعانيا
وقد كنت صباراً على القيرن في الوغى
وعن شلمي ابن العم والجار وانيا
فطوراً تراني في ظلال ونعمة
وطوراً تراني والعِثاقُ ركائيا^(١)

(١) العِثاق : الخيل النجبة .

ويوماً تراني في رحيّ مستديرة
تخرق أطرافُ الرماح ثيابها
وقوما على بئر السّمينّة، أسمعنا
بها الغرّ والبيض الحسان الروابيا (١)
بأنكما خلقتما في بقفرة
تهيل عليّ الرّيح فيها السوافيا (٢)
يقولون: لا تبعدوهم يدفوني
وأين مكان البعد إلا مكانيا !
غداة غدٍ ، يا لهف نفسي على غد
إذا أدبلخوا عنيّ ، وأصبحت ثاويًا
فيا ليت شعري ، هل تغيّرت الرّحي
رحى المثل ، أو أمست بفلج كماها (٣)
إذا الهي حثّوها جميعاً وأنزلوا
بها بقرأ حمّ العيون سواجيا
ويا ليت شعري ، هل بكت أم مالك
كما كنت لو عالوا نعيمك - باكيا
فيا صاحباً ، إمّا عرضت قبلن
بني مازن والريب أن لا تلاقيا
وعرّ قلوصي في الرّكاب فإنها
تفلق أكبادا ، وتبكي بواكيا (٤)

(١) بئر السينة : في وطن الشاعر .

(٢) السوافي : ما تحمل الرّيح من تراب .

(٣) رحي المثل وفلج : موضعان .

(٤) قلوصي : فاتي . وتمرية الناقة من رحلها دليل على موت صاحبها . تفلق أكبادا : أي تصدعها من الحزن .

أقلب طرفي حول رحلي فلا أرى
 به من عيون المُنونات مُراعياً
 غريب بَعِيد الدار ، ثارٍ بَقْفرةٍ
 يَدَّ الدهر ، معروف بأن لا تدانِيَا^(١)
 وبالرَّمْل مَنَّا نَسوة لو شهدني
 بكين ، وفدَّين الطيب المداويا
 وما كان عهد الرَّمْل عندي وأمله
 ذميماً ، ولا ودَّعتُ بالرمْل قاليا^(٢)

• • •

ولا شك أن القصيدة بما فيها من انفعال حاد وشعور قوي بالمفارقة بين الموت والحياة وشوق إلى الأهل والأحباب والديار واشفاق أليم على النفس ، رثاء شخصي نابع من إحساس الشاعر بذاته . لكننا نستطيع مع ذلك أن نلتمس فيها - دون شطط - كثيراً من الصور والعبارات التي يمكن أن تكون رموزاً إلى شعور يتجاوز الإحساس الشخصي الذاتي ليعبر عن إحساس حضاري عام في المجتمع العربي حينذاك . فهذا التثبث العجيب بالغضى وترداد ذكره خمس مرات في ثلاثه أبيات متعاقبة ، مقروناً بتمني العودة إليه تارة ، وبالندم على فراقه تارة أخرى ، يمكن أن يكون رمزاً لحنين عربي عام إلى الحياة العربية البدوية القديمة التي يجري إلها في نفس العربي مجرى الدماء ، وبخاصة إذا ذكرنا أن الغضي شجر « لا ينبت إلا في الرمل » أي أنه يصلح رموزاً لحياة الصحراء .

وهذا التكرار الذي يعبر عن النقص والتثبث في آن واحد ، أو عن

(١) يد الدهر : أهد الدهر .

(٢) قاليا : كارهها .

الاستمتاع بالذكريات عن طريق ترداد ما يتصل بها من أسماء الأحباب أو الأماكن ، أسلوب فني معروف في الشعر العربي القديم ، نجد منه تماذج في الشعر الجاهلي ، كقول طرفة (١) :

سما لك من سلمى خيال ، ودونها
سواد كُتيبٍ عَرَضَهُ فَأَمَاتِلُهُ (٢)
فدو النير ، فالأعلام من جانب الحمى
وقُفَّ كظهِر الترس تجري أساجله (٣)
وأنتي اهتدت سلمى وسائلَ يَتِينَا؟
بشاشةُ حُبٍّ باشر القلبَ داخله !
وكم دون سلمى من عدوّ وِلدة
يَحَارُّ بها الهادي الخفيفُ زَلالَه
وما خِلْتُ سلمى قبلها ذات رُجُلَةٍ
إذا قَسَّوْرِي الليل جيبَت سرايله
وقد ذهبت سلمى بمقلك كله
فهل غير صبيٍّ أحرزته حباته ؟

لكن هذا التكرار هند طرفة — على دلالاته — ليس إلا تعبيراً عن الشوق الذي كان يثور في نفس الشاعر الجاهلي كلما ارتحل عن وطنه أو أحبابه رحلة يسلم بها — كما قلنا — على أنها نمط من الحياة لا بد منه . وهي رحلة قد تنتهي بالعودة أحياناً أو بأن يستبدل الشاعر بمقامه وأحبابه مقاماً جديداً وأحباباً غير أحبابه القدماء . أما هند شاعرنا ، فالرحلة رحلة أبدية لا عودة منها ، والشوق

(١) ديوان طرفة ص ١٢٤

(٢) أماتله : أي أطواه .

(٣) ذو النير : موضع . والأعلام : الجبال . القف : ما غلظ وارتفع . من الأرض . الأساجل : مجاري الماء .

إلى الغضى والندم على فراقه أحدّ تعبيراً عن الفقر ولاغتراب . فالفقد عند الشاعر ليس سلوكاً متجدداً لنمط من الحياة ولكنه تغير خطير باقٍ في حياة الشاعر - أو حياة العربي - :

ألم ترني بعث الضلالة بالهدى
وأصبحت في جيش ابن عفان غازياً
وأصبحت في أرض الأعادي بعدما
أرانيّ عن أرض الأعادي قاصياً

والشاعر لا يسلم بهذه الفارقة على أنها ضرورة لطبيعة الحياة البدوية ، كما كان يفعل الشاعر الجاهلي ، بل هي عنده عمل « إرادي » قد يندم عليه بعد ، ولكنه يعلم الأراجمة فيه بعد أن اختاره ، وهو مع ذلك يدرك مدى المفارقة البعيدة بين ما كان عليه في وطنه من قبل وما أصبح فيه بعد أن طوّحت به النوى إلى هذه الهجرة البعيدة :

لعمري ، لئن غالت خراسانُ هامي
لقد كنت من بابي خراسان نائياً
فله دري يوم أترك طائعا
بني بأعلى الرقمتين وماليا

والشاعر مشدود إلى ماضيه ، شاك في سلامة ما اختار من تلك الرحلة البعيدة إلى خراسان ، شأنه في ذلك شأن كثير من العرب حين وجدوا أنفسهم فجأةً بعيدين عن أوطانهم الأولى ، مقيمين إقامة دائمة في أوطان جديدة :

فلن أنجُ من بابي خراسان ، لأعدّ
إليها ، وإن مشيتموني الأمانيا

ومن أبدع التعبير عن الغربة والوحشة تلك الصورة التي يرسمها الشاعر « لمصرع فارس » بعيداً عن أهله ووطنه :

تذكرت من يبكي عليّ فلم أجد
سوى السيف والرمح الرديّين باكيا
وأشقر محزون يحمرّ عنانه
إلى الماء ، لم يترك له الدهر ساقيا .

وما أبلغ قوله « يحمرّ عنانه إلى الماء » في تصوير الانكسار والوحدة .
وإن كان قد « فسر » بعد ، بلا حاجة إلى تفسير في قوله « لم يترك له الدهر
ساقيا » .

ومن الرموز الواضحة إلى التعلق بالحياة القديمة والأرض الأليفة إشارة
الشاعر إلى سهيل الذي يطلع من نواحي وطنه ، على عادة الشاعر العربي في
استخدام النجوم رموزاً إلى أشواق غامضة وحنين أعم من الحنين الشخصي
الضيق ، وذلك في قوله :

أقول لأصحابي ارفعوني فإنه
يقرّ لعبني أن سهيل بداليا .

ثم يصرح الشاعر « بالغربة » في آخر القصيدة ذاكراً أنه لم يهجر وطنه عن
قلي ، وأنه ما زال يحمل له أطيب الذكرى :

غريب بعيد الدار ثاور بقفرة
بد الدهر ، معروف بأن لا تدانيا
وما كان عهد الرمل عندي وأهله
ذميما ، ولا ودّعت بالرمل قاليا

* * *

ونستطيع أن نلمس الفرق بين ما في هذه القصيدة من تعبير خاص ورمز

عام معاً ، وما في الشعر الجاهلي من تعبير ذاتي أو يئتي عن الفقد ، لو قارنا بينها وبين قصيدة جاهلية قريبة الشبه بها في موضوعها ووزنها وقافيتها حتى لينسب مطلع القصيدة الجاهلية أحياناً إلى قصيدة مالك بن الرب .

والقصيدة الجاهلية تصوّر هي الأخرى « مصرع فارس » يعلم أنه على شفا الموت بعد أن أسره أعداؤه فقال يرثي بها نفسه . والقصيدة كتجربة ذاتية من أبدع الشعر الجاهلي وأحنله بالشعور ، في صور متلاحمة مركزة . لكننا لا نجد فيها ما يصلح أن يكون رمزاً لشعور عام إلا في بيت واحد هو قول الشاعر :

أحقا عباد الله أن^١ لست سامعا

نشيد الرّعاء المعزين المتألبا^(١)

ولكن البيت يميء في إطار عام من إحساس الفارس بذاته وإدلاله بفروسيته وسيادته وانشغاله بما هو فيه من أسر . وفي قصيدة مالك بن الرب أبيات تصور هذا الإحساس ببلائه في الحرب وتنعّبه في السلم ولكنها في إطار من الإحساس بالفقد والغربة يمنحها شيئاً من رحابة الدلالة وشمولها . على أننا مع ذلك لا ننكر أن قصيدة عبد يغوث قصيدة فريدة هي الأخرى في بابها مهما تكن الفروق بينها وبين قصيدة مالك بن الرب . يقول عبد يغوث ^(٢) .

ألا لا تلوماني ، كفا اللوم ما بيا

فما لكما في الاوم خير ولا لبـا

ألم تعلمنا أن الملامة نفعها

قليل ، وما لومي أخي من شمالي^(٣)

(١) الرعاء : الرعاة . المعزين : الموزنين في الصحراء .

(٢) ذيل الامالي ص ١٣٣ .

(٣) شماليا : شمالي وأخلاق .

فيا راكباً إما عرضتَ فبَلَّغَنُ
 ندَامَايَ من نَجْرَانٍ أن لا تَلَاقِيَا
 جَزَى الله قَوْمِي بِالْكُلَابِ مَلَامَةً
 صَرِيحَتَهُمَ وَالْآخِرِينَ الْمَوَالِيَا
 وَلَوْ شِئْتَ نَجَّيْتَنِي مِنَ الْخَيْلِ نَهْدَةً^(١)
 تَرَى خَلْفَهَا الْخُوءَ الْجِيَادَ تَوَالِيَا^(٢)
 وَلَكِنِّي أَحْمِي ذِمَّارَ أَبِيكُمْ
 وَكَانَ الرَّمَاحُ يَخْتَطِفُنَ الْمُحَامِيَا
 أَقُولُ ، وَقَدْ شَدُّوا لِسَانِي بِنَسْعَةٍ
 أَمْعَشَرَتَيْمٍ أَطْلَقُوا مِنْ لِسَانِيَا^(٣)
 أَمْعَشَرَتَيْمٍ ، قَدْ مَلَأْتُمْ فَاسْجَحُوا
 فَإِنْ أُنْذَاكُمْ لَمْ يَكُنْ مِنْ بَوَائِيَا^(٤)
 أَحَقُّا عِبَادَ اللهِ ، أَنْ لَسْتُ سَامِعاً
 نَشِيدَ الرَّعَاءِ الْمُعْزِينَ الْمَتَالِيَا ؟
 وَتَضَحَّكْتُ مِنِّي شَيْخَةُ عَبَّاشِيَّةٍ
 كَأَنَّ لَمْ تَرَى قَبْلِي أُصِيرَا يَا نِيَا !
 وَقَدْ عَلِمْتُ عَرَسِي مُلَيِّكَةً أَنَّنِي
 أَنَا اللَّيْثُ مَعْتَدِيَا عَلَيْهِ وَعَادِيَا
 وَقَدْ كُنْتُ نَحَارَ الْجَزُورِ وَمُحْمِلِ
 الْمَطْيِ وَأَمْضِي حَيْثُ لَاحِي مَاضِيَا^(٥)

(١) نهدة جسيمة مرتفعة . الخو : التي يميل لونها إلى الخضرة . تواليا : متتابعة .

(٢) نسعة : سير من جلد .

(٣) اسبحوا : يسروا الامر أي اصفحوا . بوائيا : أي كفوا لي .

(٤) الجزور : ما يجزور من الإبل . محمل المطي : مكلفها سرعة السير .

وأنحر للشرب الكرام مطيبي
 وأصدع بين القيتين ردائيا (١)
 وكنت إذا ما الخيل شمتصها القنا
 لييقا بتصرف القناة بنانيا (٢)
 كأنني لم أركب جواداً ، ولم أقل
 لخلي : كرتي ، نفسي عن رجاليا
 ولم أسبأ الزق الروي ولم أقسل
 لأيسار صدق : أعظموا ضوء ناريا (٣)

• • •

ونحن في هذه القصيدة لا نحس بتلك اللوعة الصادرة عن الشعور بالغربة
 والحنين الجارف إلى الأرض والوطن ، كما رأينا عند مالك بن الريب ، ولا
 بذلك الندم على ما اختار الشاعر من طريق ، بل هو فخور بما دافع عن ذمار
 آبائه في موقف تتخاطف فيه الرماح كل مدافع ، معتر بأنه صمد في المعركة ولم
 يفر كما كان يمكن أن يفعل . فنحن هنا أمام فارس — في المقام الأول — لا يأسى
 على غربته بقدر ما يفخر بنفسه . والشاعر الجاهلي لا يكاد يشير إلى الموت في
 أبياته ، ولا يصرح بذكره ، على حين نرى مالك بن الريب وكأنه يستلذ ذكره
 فيجسمه في أكثر من صورة ويؤكد وحدته وغربته في لحظة الموت وفي غيابة
 القبر النائي عن الأهل والوطن .

• • •

فإذا انتهينا إلى الشعراء العذريين أنفسهم رأينا أنهم كثيراً ما يتخذون من

(١) الشرب : ج شارب . أصدع : أثنى .
 (٢) شمتصها : نفرها .
 (٣) أسبأ : اشترى .

الحرمان في الحب وسيلة إلى التعبير عن اليأس والغربة تعبيراً يمكن أن يوصف بالشمول في كثير من الأحيان ، أو أن يحتمل - على الأقل - تأويلاً آخر غير التأويل العاطفي .

والتعبير من خلال التجربة العاطفية عن مشاعر أخرى شيء مألوف في الشعر ، وبدون افتراضه لا يمكن أن يفسر إلحاح الشعراء على تصوير الحب وكل ما يتصل به من مشاعر ، على مدى العصور واختلاف ظروف الشعراء وطبائعهم . فالحب تجربة تخرج فيها الغرائز الطبيعية بالتسامي الروحي امتزاجاً يجعل منه وسيلة صالحة للتعبير عن أشواق الإنسان وحنينه المبهم وطموحه ومشاعره الباطنة غير الواعية نحو الحياة والكون .

ولعلنا نلمس هذا الشمول على نحو أوضح في الفنون غير القولية كالرسم والنحت والموسيقى ، إذ لا تقيد أدوات تعبيرها المطلقة المجردة بمعنى خاص محدد كما تقيد الكلمات كثيراً من صور الشعر ومعانيه .

ومع ذلك نجد - كما قلنا - من التصريح بالغربة واليأس والحنين في شعر العذريين ما يعد شيئاً جديداً على الشعر العربي بعد العصر الجاهلي . فمن تصريحهم بالغربة وإشاراتهم إليها :

—وحسب الليالي أن طرحنك مَطْرَحاً

بدارٍ قِلٍّ تَمْسِي وَأَنْتِ غَرِيبُهُ

—أدُنِّيائي، مالي في انقطاعي وغربتي

إليك ثوابُ منك ، دَيْنٌ ولا نقدُ

—أظُلُّ غريب الدار في أرض عامر

ألا كلُّ مهجورٍ هناك غريبُ

وإن الكتيب الفرد من جانب الحمى

إليَّ - وإن لم آتِه - الحبيب

— ألا أرى وادي المياه يثيب
 ولا النفس عن وادي المياه تطيب
 أحبّ مهبط الوادين وإتني
 لشتهر بالوادين غريبُ
 — غريب مشوق مولع بادكاركم
 وكل غريب الدار بالشوق مولع
 — أجاتنا ، إنا غريان ها هنا
 وكل غريب للغريب نسبُ
 — ومستوحش لم يمس في دار غربة
 ولكنه ممن يودّ غريبُ
 فلا تحسبي أن الغريب الذي نأي
 ولكن من تنأى عنه غريبُ
 — فزادي بين أضلاعي غريبُ
 ينادي من يحبّ فلا يجبُ
 — غريب إذا ما جئت طالب حاجة
 وحولي أعداء ، وأنت مشهَرُ
 — ألا يا عباد الله ، قوموا لتسمعوا
 خصومة معشوقين يختصمان
 وفي كل عام يستجدّان مرة
 عابا وهجرا ، ثم يصطلحان
 يعيشان في الدنيا غريبين أينما
 أقاما ، وفي الأعوام يلتقيان
 — قد كنت عنكم بعيد الدار مقربا
 حتى دعاني ، لحبي ، منكم داعٍ

• • •

أما تصرعهم وإشاراتهم إلى اليأس فكثيرة ، منها قولهم :

— وإن التي أحبت قد حيل دونها

فكن حازماً ، والحازم المتحول^(١)

ففي اليأس ما يبسل؛ وفي الناس خلّة

وفي الأرض عمن لا يواثيك معزل

— خرجت ولم أظفر وعدت فلم أفر

بنيل ، كلا اليومين يوم بلاء

فيا حسرتا ، من أشبه اليأس بالغنى

وإن لم يكونا عندنا بسواء !

وإن حال يأس دون ليل ، فربما

أتى اليأس دون الشيء وهو حبيب

— إذا مت خوف اليأس أحياني الرجا

فكم مرة قد مت ثم حييت

ويقترن الإحساس باليأس والغربة عند هؤلاء الشعراء بالشوق إلى مواطن
حبهم وصباهم وتمنيهم أن يعودوا إليها ذات يوم فيجددوا ما انقضى من ذكريات.
وكثيراً ما تتسم هذه المواطن بسمات البداوة « الرقيقة » التي طالما رمز بها
الشعراء إلى الحياة « الطيبة البسيطة » في ظل الطبيعة « البدائية » الجميلة .
فالحنين إلى الأمكنة والأزمنة الماضية يمكن أن يتجاوز في هذا الشعر حدود
التجربة الذاتية إلى الشعور الحضاري للإنسان العربي في تذبذبه بين ماضيه
وحاضره حينذاك . ومن أمثلة ذلك قولهم :

— وأذكر أيام الحمى ، ثم انثني

على كبدي ، من خشية أن تصدّعا

(١) التحول : المنصرف إلى مكان أو أمر آخر .

ولست عشيات الحمى برواجع
إليك ، ولكن خل عيتك تدمعا
— ألا ليت شعري ، هل أيتن ليلة
بوادي القرى ، إني إذن لسعيد !
وهل أمهطن أرضاً تظل رياحها
لها بالثنايا القاويات وثيد^(١) !
— ألا باصبا نجد ، متى هجت من نجد
لقد هاج لي مسراك وجدا على وجد
ألا هل من الين المفرق من بُد
وهل لليال قد تملفن من رد^(٢) ؟
وهل مثل أيامي بنعف سويقة
رواجع أيام ، كما كن بالسعد^(٣) ؟
وهل أخوأي اليوم إن قلت : عرجا
على الأئل من ودآن والمشرى البرد
مقيمان حتى يقضيا لي لبانة
فيستوجبا أجرى ، ويستكملا حمدي ؟
— ألا حبذا نجد وطيب ترايبها
وأرواحها ، إن كان نجد على العهد
ألا ليت شعري عن عوارضي قنا
لطول الثنائي ، هل تغيرتا بعدي !
وعن أقحوان الرمل ، ، ما هو فاعل
إذا هو أمسى ليلة بثرى جمعد !

(١) الثنايا : ج ثنية : المنحرج في الجبل . القاويات : الخاليات . وثيد : صوت عال شديد .

(٢) تملفن : مضين .

(٣) نصف سويقة : اسم مكان .

وعن علويات الرياح إذا جرت
 بريح الخزامى، هل تهب إلى نجد؟
 وهل أنفضن الدهر أفنان لمتى
 على لاحق المتنين مندلق الوخد^(١)؟
 وهل أسمعن الدهر أصوات هجمة
 تطالع من وهد خصيب إلى وهد^(٢)
 — ألا هل إلى شم الخزامي ونظرة
 إلى قرقرى، قبل الممات، سبيل^(٣)
 فأشرب من ماء الحُجَيْلَاء شربة
 يداوي بها، قبل الممات، عليل^(٤)؟
 فيا أثلاتِ القاع، قد ملَّ صحتي
 مسيري، فهل في ظلكُنَّ مقيل؟
 ويا أثلاتِ القاع، ظاهرُ ما بدا
 يحسني، على ما في الفؤاد دليل
 ويا أثلاتِ القاع، من بين توضيح
 حنني إلى أفيائكُنَّ طوبل
 ويا أثلاتِ القاع، قلبي مُوكل
 بكُنَّ، وجدّوى خيركنَّ قليل
 أروم انحدارا نحوها، فيردّتي
 ومعني دَيْنُ عليّ ثَقِيل

(١) لاحق المتنين : جواد ضامر الجاهلين . مندلق الوخد : مريع الطوى .

(٢) الهجمة : البسطة الضخمة من الأيل . الوهد : المكان المنخفض .

(٣) الخزامي : نبات طيب الرائحة . قرقرى : اسم مكان .

(٤) الحجيلاء : اسم مكان .

أحدثت عنك النفس إذ لست راجعا
إليك ، فحزني في الفؤاد دخيل
— فيا ليت شعري ، هل أيقن ليلة
بمحيث اطمأنت بالحبيب المضاجع ؟
وهل ألقين رحلي إلى جنب خيمة
بأجرع ، حففتها الرثبي ، فمتالع ؟
وهل اتبعن الدهر في نهضة الضحى
سواما تزجيه الحمول الدوافع (١) ؟
— أقول لصاحبي والعيس تهوي
بنا ، بين المنيفة فالضمار !
تمتع من شميم عرار نجد
فما بعد العشيّة من عرار !
ألا يا حبذا نفحات نجد
وربّما روضة ، بعد القطر (٢)
وأهلك ، إذ يحلّ الحميّ نجدا
وأنت على زمانك غير زاري
شهور ينقضين ، وما شعرنا
بأنصاف لمن ، ولا سرار (٣)
— أحقا عباد الله ، أن لست ناظرا
إلى قرقرتي يوما ، وأعلامها الغبير ؟
كان فؤادي كلما مرّ راكب ،
جناح عقاب رام نهضا إلى وكر

(١) السوام : للإيل الراحية : تزجيه : تسوقه .

(٢) ربا : رابحة زكية . القطر : المطر .

(٣) السرار : آخر ليلة من الشهر .

إذا ارتحلت نحو اليحامة رفقة
دعاك الهوى، واحتاج قلبك للذكر
فبارك الوجناء ، أبت مسلماً
ولا زلت من ريب الحوادث في ستر
إذا ما أتيت العريض فاهتف بجمود :
سُقيت ، على شحط النوى ، سبيل القطر^(١)
لعل الذي يقضي الأمور بعلمه
سبصرفني يوماً إليه على قدر
فتفتّر عين ما تملّ من البكسا
ويسكن قلب ما يُنتهنه بالزجر !

• • •

وكثيراً ما يعبر العذريون عن شدة الحنين والتوزع بين الإقبال والأحجام ،
برموز الظمأ واشتهاء الري والزفرات والأنين في صور مستمدة من تلك الطبيعة
الأولى ومن حياة حيوانها وإنسانها ، وذلك عن طريق الأسلوب المألوف في
التشبيه :

— وما صاديات حُسنٍ يوماً وليلة
على الماء ، يُغشّين العيصي ، حواني
لواغيبَ لا يصدرن عنه لوجهة
ولا هنّ من برد الحياض دواني
يترنّ حباب الماء ، والموت دونه ،
فهنّ لأصوات السقاة رواني
بأكثر منّي غلّةً وصباوبةً
إليك ، ولكنّ العدو ، عدائي

(١) القطر : ماء المطر .

- فما وجدُ أعرابيةً قلنت بها
 صُروف النوى من حيث لم تك ظننت
 إذا ذكرت نجدا وطيبَ تراه
 وخيمةً نجد ، أعولت وأرنت
 بأكثرَ مني حرقةً . وضبابه
 إلى مضبات بالثوي قد أظلمت
 تمت أحاليل الرعاء وخيمةً
 بنجد ، فلم يُقدّر لها ما تمت
 لها أنفة قبل العشاء وأنفة
 سحيراً ، فلولا أنتها لجنت !
 - إني وإياك ، كالصادي ، رأى نهلا
 وعنده هوة يخشى بها التلغا
 رأى بعينه ماءً عزّ مورده
 وليس يملك دون الماء منصرفا

والحق أن هذه الرموز لا تقتصر على شعر العذريين وحده ، بل نجدها
 كذلك فيما ينسب إليهم من قصص وأسمار ، كالذي يروى عن المجنون وأنه
 بالوحش وأنس الوحش به ، مما يمكن أن نعدّه « عودة إلى الطبيعة » تشبه
 عودة الرومانسيين إليها ، وإن لم يتجاوز ذلك ما يروى عنهم من قصص إلى
 أشعارهم ذاتها . وفي ذلك يقول صاحب الأغاني ^(١) :

« قال نوفل : قدمت البادية فسألت عنه (أي المجنون) فقبل لي : توحش ،
 ومالنا به عهد ، ولا ندري إلى أين صار . فخرجت يوماً أتصيد الأروى ^(٢)
 ومعى جماعة من أصحابي حتى إذا كنت بتاحية الحمى إذا نحن بأراكة عظيمة

(١) الأغاني ج ٢ ص ٤ .

(٢) الأروى : الوعل .

قد بدا منها قطيع من الظباء ، فيها شخص إنسان يرى من خلل تلك الأراكة .
 فعجب أصحابي من ذلك ، فعرفته وأتيته وعرفت أنه المجنون الذي أخبرت عنه ،
 فنزلت عن دابتي وتحققت من ثيابي ومخرجت أمشي رويداً حتى أتيت الأراكة ،
 فارتقيت حتى صرت على أعلاها ، وأشرفت عليه وعلى الظباء ، فإذا به وقد
 تدلى الشعر على وجهه فلم أكد أعرفه إلا بتأمل شديد ، وهو يرتمي في ثمر تلك
 الأراكة . فرفع رأسه ، فتمثلت ببيت من شعره :

أتبكي على ليلي ونفسك باعدت

مزارك من ليلي ، وشعبا كما صا ؟

قال : فتفرت الظباء واندفعت في باقي القصيدة ينشدنها ، فما أنسى حسن
 نغمته وحسن صوته .

وسواء صحت هذه القصص أم كانت سمرأ من الأسفار فإنها ترمز إلى
 شعور كثير من أبناء ذلك العصر بالحنين الغريزي إلى منابت الطفولة ومرايح
 الصبا وإلى التثبث بنمط الحياة الذي ألفه الآباء والأجداد حتى أصبح من
 صميم كيان الإنسان العربي . ولكن هذا الإنسان يواجه بعد الفتح الإسلامي -
 وعلى نحو فجائي - نمطاً حضارياً آخر يحبه ويخشاه وتتمزق نفسه بين إقبال عليه
 وعزوف عنه ... كالصادي رأى نهلاً .. ودونه هوة يحشى بها التلغا . ولعل
 هذا الإنسان قد أحس بأن تلك النقلة الحضارية البعيدة شيء كالقدر المكتوب ،
 فربط بينهما وبين طبيعة الأيام وتصرف الزمان ، وجاء الشاعر العذري فعبر عن
 هذا الارتباط بين طبيعة الحياة وصروف القدر ، وفرقة الحب العذري وما يلقي
 المحبون فيه من شقاء :

— فأجهشت للتوباد حين رأيته

وكبر للرحمن حين رأي (١)

(١) التوباد : اسم جبل في موطن مجنون ليلي.

وأدرفت دمع العين لما عرفته
 ونادى بأعلى صوته فدمعاني
 فقلت له : أين الذين عهدتهم
 حواليك في خصب وطيب زمان ؟
 فقال : مضوا واستودعوني بلادهم
 ومن ذا الذي يبقى على الحدثان ؟
 - فوالله ما أبكي على يوم ميتي
 ولكنني من وشك بينك أجزعُ
 فصبراً لأمر الله إن كان يوماً
 فليس لأمر حمه الله مدفع
 - كفى حزننا للمرء ، ما عاش ، أنه
 بين حبيب ما يزال يرؤُ
 فوا حزننا ، لو نفع الحزن أهله !
 وواجزعا ، لو كان للنفس مجزع !
 فأصبحت ما أحدث الدهر سُجُعا
 وكنت لرب الدهر لا ألتفع
 - سأبكي على نفسي بعين غزيرة
 بكاء حزين في الوثاق أسير
 لقد كنت بحسب النفس ، لو دام وصلنا
 ولكنما الدنيا مناعُ غرور
 سأبكي على لبني ، وأنت تركتها
 وكنت عليها بالملأ أنت أقدرهم (١)
 فإن تكن الدنيا بلبي تقلبت
 علي ، فقللنا بطون وأظهر

(١) الملا : الصمد .

- وقد كنت أبكي والثوى مطمئنه
 بنا وبكم ، من علم ما بينُ صانعُ
 وليس لأمر حاول الله جمعه
 مُشيتُ ، ولا ما فرق الله ، جامع
 - ألا يا غراب الين ، هل أنت مخبري
 بخير ، كما أنخبرت بالنأي والشر ؟
 وقلت : كذاك الدهر ، مازال فاجعا
 صدقت ، وهل شيء ميباق على الدهر
 - وكم قد عشت ، كم ! ، بالقرب منها
 ولكنَّ الفراق هو السبيلُ
 فصبرا ، كلُّ مؤتلفين يوما
 من الأيام . عيشهما يزول
 - فأصبحت الغداة ألوم نفسي
 على شيء ، وليس بمستطاع
 كغبون بعض على يديه
 تبين غبته بعد البياع
 وقد عشنا نلذَّ العيش حيناً
 لو ان الدهر للإنسان داع
 ولكن الجميع ألى افتراق
 وأسباب الخوف لها دواعي

وخلاصة القول في نشأة الشعر العنري أن هناك أسباباً كثيرة تآزرت
 جميعها ليتخذ هذا الفن شكل الظاهرة الفريدة في العصر الأموي . منها أسباب
 دينية وخلقية طبعت البيئة جميعها - على اختلاف بين الأفراد والطبقات -

بطابع عام من التقوى، إذا قيست بالبيئة الجاهلية ، ووجهت بعض الشعراء - بحكم مزاجهم النفسي أو مجتمعاتهم المحلية - إلى التعبير عن معاني الزهد والتقوى والتعفف في أشعارهم . ومنها أسباب سياسية ، كذلك اليأس الذي سيطر على نفوس الحجازيين بعد أن رأوا أنفسهم محرومين من السلطة التي انتقلت إلى الشام، ومن المال، عند أهل البادية منهم، فانعكس هذا الإحساس في شعر شعرائهم وطبعه بذلك الطابع اليائس الخزين . ومنها أسباب اجتماعية ، كذلك التقاليد التي كانت تحول دون انشاعر ولقاء من يحب ، وتحرم زواجه بمن شهر بها وقال الشعر فيها . وقد كان للحجاب أثر كبير في معاني الحرمان والتستر والحديث الكثير عن الرقباء والوشاة في ذلك الشعر . أما السبب الأخير فيتصل بتلك النقلة الحضارية الكبيرة من البداوة إلى الحضارة وما كان لا بد أن يتبعها من تمزق في النفس العربية بين القديم والحديد .

وإذا كان العذريون قد عاشوا في الحجاز ولم يهاجروا خارج الجزيرة العربية . فلا شك أنهم مع ذلك كانوا يعبرون عن طبيعة العصر بوجه عام . وعما طرأ على الحياة في الجزيرة نفسها من تحول حضاري كبير . وقد كان هؤلاء الشعراء دائمي التردد بين البادية والحاضرة ، يحبون في البادية ، وينشدون أشعارهم ويعقدون صداقاتهم وصلاتهم الفنية والاجتماعية في مكة والمدينة ، وترمى بهم النوى مطارح بعيدة ، فيصل المجنون في هيامه إلى مشارف الشام . ويموت جميل مغترباً في مصر .

ولعلهم بهذا التردد بين البادية والحاضرة والتأرجح بين النمط الحضاري والحديث وأسلوب الحياة العربي القديم كانوا أشد إحساساً بالتمزق والشك والإقدام والإحجام من أولئك الذين استقر بهم المقام في الشام والعراق ومصر وغيرها من أرجاء الوطن العربي الجديد . ولعل انشغال هؤلاء بالأحداث السياسية والحروب والفتن انشغالا أكثر مما أتيح للحجازيين قد جعلهم أقل إحساساً بتلك المعاني من هؤلاء الشعراء الحجازيين . على أن هذه التأويلات

الدينية والسياسية والاجتماعية والحضارية جميعاً ، لا ينبغي أن تصرفنا عن الالتفات إلى الطبيعة الأولى لذلك الشعر ، فهو - في المقام الأول - شعر عاطفي عبّر فيه أصحابه عن حبههم وما يجلبون فيه من معة أو شقاء ، وإن كانوا قد عبروا من خلاله - في الوقت نفسه - بوعي أو بغير وعي عن تلك المعاني والرموز العامة التي تتجاوز إطار التجربة الفردية .

ملاحق فنية

كان لا بد للشعر العنري - وهو يدور في فلك التجربة العاطفية وحدها - أن يتميز ببعض السمات الفنية الخاصة التي تضيفها عليه طبيعة تلك التجربة كما يدركها الشعراء العنريون . ومن بين هذه السمات ما يتصل ببناء القصيدة نفسها ، ومنها ما يتصل بلقنتها وبناء عباراتها وصورها الشعرية .

أما عن بناء القصيدة ، فقد تحققت له « وحدة » في الموضوع نفتقدها في كثير من القصائد الطويلة في الشعر الجاهلي والإسلامي ، وفي الشعر الأموي نفسه ، عند غير هؤلاء الشعراء . فالقصيدة العنرية تصور أحاسيس مجردة في الحب تعبر عن حالات شعورية متقاربة من الشوق والوجدان والحرمان والذكريات والأمنيات ، جسيمة بأن تربط بين أجزاء القصيدة فتحقق لها وحدة واضحة في جوها العام .

على أن هذه الوحدة تتفاوت في ترتيب أجزائها وتماسكها من قصيدة إلى أخرى ومن شاعر إلى شاعر . غير أننا نستطيع أن نقول إنه كلما طالت القصيدة قل هذا التماسك واختل ذلك الترتيب وأصبحت الصورة الشعرية جزئيات شعورية متناثرة لا يربط بينها إلا طبيعة التجربة العاطفية العامة ، وكلما كانت القصيدة أقرب إلى القصر أو إلى شكل « المقطوعة » زادت وحدتها الشعورية والفنية معاً .

ويرجع ضعف التكامل بين جزئيات القصيدة الواحدة إلى أن هؤلاء الشعراء كانوا - كما بينا - يعبرون عن الحب تعبيراً مطلقاً ، مجرداً عن الارتباط بأية صور أخرى من المجتمع أو الطبيعة أو « المواقف » التي تتصل بالحب وتلونه حسب طبيعتها وما توحى به من فنون القول . فمما يدعو إلى التأمل أن هذا الشعر يكاد يخلو من الالتفات إلى الطبيعة كخلفية للتجربة العاطفية أو كإطار للصورة الشعرية ، وأن الشاعر لا يكاد يلم بما يتصل بالطبيعة بسبب - كالليل أو الصباح أو الشمس أو القمر أو الظياء أو الحمام - حتى يربطها ربطاً سريعاً بالتجربة العاطفية دون أية محاولة « للتفنن » في استقصاء الصورة الفنية للطبيعة . فالليل عندهم مجرد « مثير » لكوامن الأشجان التي يغطي عليها سعي الشاعر بين الناس في النهار وانشغاله معهم بما يشغلون أنفسهم به من أمور الحياة :

أقضي ناري بالحديث وبالمنى
ويعمغي والهم بالليل جامع
ناري نهار الناس - حتى إذا بدا
لِيَ الليلُ : هزني إليك المضاجع

والقمر والنجوم والرياح عند الشاعر مجرد رموز سريعة للجمال أو الهم الطويل أو الشوق المبرح . ولا نكاد نستني من تلك المعجلة في الإمام بمظاهر الطبيعة إلا حديثهم عن « الورق والحمام » وما يثيره بكاؤها في نفوسهم من أشواق وأشجان .

ولا نكاد نجد ظلاً للحياة والمجتمع في شعر هؤلاء الشعراء إلا بمقدور ما يوحى بالخصومة العامة الدائمة بينهم وبين تقاليد ذلك المجتمع ، وكأن الحب عندهم يدور في فراغ داخل نفس الشاعر وخياله وحدهما . وليس في هذا الشعر - كما قلنا - مواقف متنوعة تتصل بالتجربة العاطفية . من لقاء أو وداع أو حادث ، مما يمكن أن يجعل لكل قصيدة « موضوعها » الخاص داخل ذلك الإطار العاطفي العام .

وهكذا تصبح القصيدة الطويلة عند هؤلاء الشعراء تعبيراً مجرداً ، عن معاني الحب تختلط جزئياته بلا ترتيب مقصود ، فتصور الحرمان تارة ، والأشواق تارة ثانية ، وقد تعرج على البخل أو الوشاة ، أو تتحدث عن بعض أمنيات الشاعر ، ثم تعود إلى ما بدأت به ، بحيث لا نحس بما يربط بينها إلا هذا التصور المجرد المطلق للحب على هذا النحو الذي فرضته طبيعة المجتمع والعصر حينذاك .

وقد أفضى ذلك التصور العام المجرد المشترك بين هؤلاء الشعراء . إلى اختلاط أشعارهم بعضها ببعض . فنرى أبياتاً لشاعر قد أقحمت على قصيدة لشاعر آخر ، ونرى ما ينسب إلى هذا ينسب إلى ذاك ، ونصادف روايات متباينة للقصيدة الواحدة يختلف فيها عدد الأبيات وترتيبها وبعض عباراتها .

وقد أتاحت هذه الطبيعة المجردة للتجربة العاطفية لكثير من الرواة وإجماعهم أن يضيفوا إلى هذا الشعر على مر العصور ما يدخل في نطاقه ويتناسب مع روحه العاطفية والفنية فأصاب القصيدة كثير من التخلخل والاضطراب . بل إن بعض هذا الشعر يبدو بين التناقض مع طبيعة الشعر العذري والأموي بوجه عام سواء من حيث المستوى أم الاتجاه الفني . ومن النماذج الطريفة لذلك التناقض ، هذه الأبيات ذات الصنعة البديعة الواضحة في قوافيها . وتنسب إلى جميل ^(١) :

خليلي إن قالت بثينة : ما له

أتانا بلا وعد ؟ فقولا خا : لها ^(٢)

أنى وهو مشغول لعظم الذي به

ومن بات طول الليل يرعى الشهى . سها

(١) الديوان ص ٨٢ .

(٢) لها : غفل .

بشينة تزري بالغزالة في الضحى
 إذا برزت لم تُبق يوماً بيها بها (١)
 لها مقلة كحلاء ، نجلاء خلقة
 كأن أباحا الطي ، أو أمها مها
 دهنى بود قاتل ، وهو مُتلفي
 وبكم قتلت بالود من ودّها ، دعا (٢)

على أن المقطوعات القصيرة من ذلك الشعر تبدو أشد تماسكاً وأكثر
 استقصاء للحظة الشعور أو الصورة الشعرية ، من القصائد الطويلة ، إذ تعبر
 عن خاطرة واحدة أو حالة نفسية لها بعض التميز . ومن أمثلة ذلك هذه
 المقطوعة لجميل ، وهي تدور حول معنى أو اثنين من المعاني الشائعة في شعر
 الشعراء هما الشوق الملح والوفاء الدائم : (٣) —

ألا هل إلى إلامه ، أن أليها ،
 بشينة ، يوماً في الحياة ، سبيل ؟
 على حين يسلو النامر عن طلب الصبا
 وينسى اتباع الوصل منك خليل
 فإن هي قالت : لاسبيل ، فقل لها
 عناء ، على العُلى منك ، طويل !
 ألا لا أبالي جفوة الناس ، إن بدا
 لنا منك رأي ، يا بئس ، جميل
 وما لم تطيعي كاشعاً ، أو تبدلي
 بنا بدلاً ، أو كان منك ذهول (٤)

(١) الغزالة : الشمس . بها أي بهاء

(٢) دعا : أي دعاء .

(٣) ديوان جميل ص ٥١ .

(٤) ذهول : إحراض

وإن صباباتي بكم لكثيرة :
 بشين ، ، ونيسانتيكم لقليل
 يقبك جميل كل سوء ، أما له
 لديك حديث ، أو إليك رسول ؟
 وقد قلت في حيي لكم وصاباتي
 حمامين شعر : ذكرهن يطول
 فإن لم يكن قولي رضاك ، فعلمي
 هبوب الصبا ، يا بن — كيف أقول
 فما غاب عن عيني خيالك لحظة
 ولا زال عنها ، والخيال يزول

ومن ذلك أيضاً هذه الأبيات التي تنسب إلى المجنون وتوبة بن الحمير وقيس
 بن ذريح ونصيب وتصور حالة من الحنين الفريد الذي يرتبط ببعض مظاهر
 الطبيعة ورموزها :

رعاة الليل : ما فعل الصباح ؟
 وما فعلت أوائله الملاح
 وما بال الذين سبوا فؤادي ؟
 أقاموا ؟ أم أجد بهم رواح ؟
 وما بال النجوم معلقات
 بقلب الصب ، ليس لها براح !
 كأن القلب ، حين يقال يغدي
 بليل العاصرية أو يراح
 قطاة عزها شرك ، فباتت
 تجاذبه وقد علق الجناح

لها فرخان قد تُركا بقفر
وعشهما تصفقه الرياح
إذا سمعا هبوب الريح نصّا
وقالا : أمنا يأتي الرواح ^(١)
فلا بالليل مالت ما ترجى
ولا في الصبح كان لها براح
رعاة الليل ، كونوا كيف شتم
فقد أودى بي الحب المشاح

والشاعر سواء طالت القصيدة أم قصرت - يقصد في أغلب الأحيان إلى موضوعه دون مقدمات كذلك المقدمات المألوفة في كثير من القصائد الجاهلية. على أنه في بعض الأحيان يبدأ بما يبدو أنه اتباع لتقاليد القصيدة الجاهلية ، فيقف على الأطلال ، لكنه وقوف قصير سريع لا يصف مظاهر الطلل ولا يشبهه بتلك المشبهات المألوفة ، متخذاً منه وسيلة للعودة إلى ذكرياته القديمة ، بل يتخذ منه - في بيت أو بيتين - مجرد بداية للحديث العاطفي . ولعلّ جميلاً من أكثر العذريين استخداماً لهذا الأسلوب ، كما في مطالعه :

- ألم تسأل الدار القديمة : هل لها
بأمر حين بعد عهدك من عهد
سلي الركب : هل عَجْنَا لِمَتْنَاك مرة
صلوراً المطايا : وهي موقرة تحدى ^(٢)
وهل فاضت العين الشروق بمائها
من اجلك ، حتى اخضَلَّ من دمعها بُردى

(١) نصا : أي مدا عنيهما تطلعا . يأتي الرواح : أي يمين موعد العودة .

(٢) موقرة : مضلة . تحدى : تيسيراً سريعاً .

وإني لأستجري لك الطير جاهادا
 لتجري بيمن من لقائك أو سعد
 — أما جك، أم لا، بالمداخل مَرَبِّعُ
 ودار بأجراع الغديرين، بَلَقَعُ ؟
 ديار لسلي، إذ نحل بها معا
 وإذا نحن منها بالمودة نطمع
 فإن تلك قد شطت فواها ودارها
 فإن النوى مما تُثبِت وتجمع
 إلى الله، أشكو، لا إلى الناس، حُبَّها
 ولا بد من شكوى حبيب يُرْوَع
 ألا تتقين الله فيمن قتلته
 فأمسى إليكم خاشعاً يتضرع ؟
 — أمين منزل قفرٍ تعفت رسومه
 شمال تغاديه، ونكباءٌ حَرَجَفُ^(١)
 فأصبح قفرا بعدما كان آملا
 وجُمْلُ المني تشنو به وتُصَيِّفُ
 ظلتُ، ومُسْتَنٌّ من الدمع هامل
 من العين، لما عُجِبْتُ بالدار، ينزف^(٢) ؟
 أمُنْصَقِي جُمْلُ فتعدِلِ يبتنا
 إذا حكمت، والحاكم العدل ينصف ؟
 تعلّقْها، والجسم مني مصحّحُ
 فما زال ينمي حب جُمْلُ، وأضعف

(١) النكباء : الريح الشديدة . حرجف : باردة شديدة الخبوب .

(٢) مستن : منصّب .

إني اليوم ، حتى سَلَّ جَسْمِي وَشَفَقِي
وَأُنْكُرْتُ مَنْ نَفْسِي الَّذِي كُنْتُ أَعْرِفُ !
— أَلَمْ تَسْأَلِ الرَّيْعَ الْخَلَاءَ ، فَيَنْطَلِقُ

وَهَلْ تَخْبِرُكَ الْيَوْمَ بَيْدَاهُ ^(١) مُمَلِّقُ
وَقَفْتُ بِهَا حَتَّى تَجَلَّتْ عَمَائِي
وَمَلَّ الْوُقُوفَ الْأَرْحَبِي الْمُنَوَّقُ ^(٢)
أَضْرَبَتْ بِهَا التَّكْبَاءُ كُلَّ عَشِيَّةٍ
وَنَفَخَ الصَّبَا ، وَالْوَابِلُ الْمَتَّبِعُ
وَقَالَ خَلِيلِي : إِنْ ذَا لَصِبَابَةٍ

أَلَا تَزْجِرُ الْقَلْبَ اللَّجُوجَ فَيَلْحَقُ !
تَعَزَّ ، وَإِنْ كَانَتْ عَلَيْكَ كَرِيمَةٌ
لَمَلَّكَ مِنْ رَقٍّ لَبِيْنَةٍ تُعْتَقُ .
فَقُلْتُ لَهُ : إِنْ الْبِعَادَ لَشَانِقِي

وَيَبْضُ بَعَادَ الْبَيْنِ وَالنَّأْيِ أَشْرَقُ
— رَسَمَ دَارٍ وَقَفْتُ فِي طَلْعِهِ
كَدْتُ أَقْضِي الْغَدَاةَ مِنْ جَنْبِهِ
مَوْحِشًا مَا تَرَى بِهِ أَحَدًا
تَتَسَجَّ الرِّيحُ تُرْبًا مَعْتَدَلَةً ^(٣)
وَصَرِيحًا مِنَ الثُّمَامِ تَسْرَى
عَارِمَاتٍ لِلدَّبِّ فِي أَسْكَهِ ^(٤)
بَيْنَ عُلْبَاءٍ وَابْشَرِ فَبِكَلِّي
فَالْغَمِيمِ الَّذِي إِلَى جَنْبِهِ
وَاقِفًا فِي دِيَارِ أُمِّ حَسِينٍ
مِنْ ضُحَى يَوْمِهِ إِلَى أَصْلِهِ

وَمَعَ أَنَّ هَذِهِ الْمَطَامِعُ تَعْدُ — إِذَا قَبِيتَ بِالْمَطَالَعِ التَّقْلِيدِيَّةِ — مَجْرَدَ إشارات

(١) سَلَّ : مَقْفَرَةٌ .

(٢) الْأَرْحَبِي : التَّجِيبُ مِنَ الْإِبِلِ ، الْمُنَوَّقُ : الْمَذَلُّ .

(٣) مَعْتَدَلَةٌ : وَسْطَةٌ .

(٤) الثُّمَامُ : نَبْتٌ ، عَارِمَاتُ الدَّبِّ : شَدِيدَةُ الْجَرِيَانِ وَيُرِيدُ بِهَا السَّهُولُ . لَمَلَّهُ : حِيدَانَهُ .

إلى الأطلال يتخذها الشاعر مدخلاً سريعاً إلى القصيدة ، نلاحظ أن الشاعر يضطر إلى استخدام ذلك « المعجم » التقليدي للوقوف على الأطلال فيستخدم من الألفاظ ما قد يبدو غريباً على شعر أولئك العذريين ، أو خشن الإيقاع بالنقياس إلى الذوق الحضري الجديد . وتلك ظاهرة تفضي بنا إلى الحديث عن التجديد في اللغة والعبارة عند هؤلاء الشعراء .

وقد أشرنا من قبل - في حديثنا عن الشعر في صدر الإسلام - إلى أن ألفاظ الشعراء وعباراتهم كانت تختلف في التجارب الذاتية المتصلة اتصالاً مباشراً بعواطف الشاعر وحياته . عنها في الموضوعات الوصفية أو التي أصبحت من التقاليد المعروفة للقصيدة العربية . وأن كثيراً من الألفاظ التي كانت تستخدم في وصف الأطلال والرحلة والإبل والوحش قد اختفت من معجم الشعراء الإسلاميين بالتدريج حتى أصبحت تعرف « بالغريب » .

وقد قام الشعراء العذريون بدور كبير في تطور المعجم الشعري . فقد جنحت التجربة العاطفية المجردة بهؤلاء الشعراء إلى الاعتماد على الألفاظ المعبرة عن المشاعر والانفعالات ، وبنوا عباراتهم على نحو بسيط واضح يعكس « بساطة » تجاربهم ووضوحها . فالتجربة العاطفية عند العذريين تجربة واضحة المعالم محددة الأبعاد لا تكاد تفرق كثيراً من شاعر إلى شاعر . وصورتها الشعرية - لذلك - تكاد تخلو من المفارقة والظلال والتركيب ، ولا يحتاج الشاعر فيها إلى البحث عن ألفاظ ذات قدرات خاصة في التصوير والتلوين والمفارقة ، كما يحدث حين بصر الشاعر تجربة أقل تجرداً وأكثر اتصالاً بجوانب أخرى من الطبيعة والحياة والمجتمع .

إن شعرهم ينبع من جيشان عاطفي متصل ، ويكاد يمضي في تيار واضح لا يكاد يحيد عنه أو يتفرع منه . ووسيلة تعبيره هي تلك الألفاظ المألوفة المشتركة بين الناس ، التي أكتبها الحياة والممارسة قدرة على التأثير والإيحاء في مجال الحديث عن العواطف

ومن هنا استطاع هؤلاء الشعراء أن يقتربوا بشعرهم من « لغة الحياة » وأن يتأوا به عن تلك « القحولة » المبهودة في معجم كبار الشعراء وأساليبهم ، وأن يخافتوا من إيقاعه فيقل فيه الصخب الذي ألفناه في شعر هؤلاء الكبار . ونحن نقرأ هذا الشعر اليوم فلا نكاد نحس فروقاً تذكر بين لغته وبناء عبارته ، وما يروى في كتب الأدب والتاريخ من نثر ذلك العصر . ولا نعني بهذا أنه شعر بفتقد طابع الفن ، ولكننا نريد أن نؤكد اقترابه من تلك اللغة التي أخذت تتضح خصائصها بالتدريج في ظل المجتمع الإسلامي حتى اكتملت لها صورتها المستقلة كما نعهدا فيما تنقله الكتب من أحاديث الناس ومحاوراتهم وقصصهم وأسمارهم ، وفيما يكتب به المؤرخون والأدباء والمؤلفون ، من أساليب .

والحق أن هذا الدور الذي قام به هؤلاء الشعراء في مجال التطور اللغوي لم يكن طفرة غير مسبوقة ، وأن اللغة العربية في العصر الجاهلي لم تكن كلها - في ألفاظها وأساليبها - على هذا النحو الذي نصادفه في كثير من القصائد الطوال . من استخدام لما اصطلاح على تسميته بعد « بالغريب » ، ومن بناء خاص للعبارة يحقق لها من شدة التلاحم وحدة الإيقاع ما اصطلاحنا على تسميته « بالجزالة » . فهناك كثير من المقطوعات ، وكثير من أجزاء القصائد الطوال تقترب إلى حد كبير من اللغة العربية الإسلامية في ألفاظها وأساليبها ، وهناك من الشعر العاطفي ما لا نكاد نفرق بينه وبين شعر العذريين في العصر الأموي . ونكتفي من ذلك بنموذج من شعر أحد الشعراء الجاهليين ، يشبه إلى حد بعيد شعر العذريين حتى لقد نسبت بعض أبياته إليهم . ذلك هو قيس بن الحدايدة الذي رحلت صاحبه إلى الشام ومصر فراراً من القحط فقال بعد رحيلها ^(١) :

ممي الله أطلالا يسُغَم ترادفت

بين النوى حتى حَكَلْن المطالبا

(١) الأغاني ج ١٤ ص ١٢ - ١٣

فليت المنايا صبحتني غديّة
 بذبح . ولم أسمع ليين مناديا
 شكوت إلى الرحمن بُعد مزارها
 وما حملتني ، وانقطاع رجائيا
 وقد أبقت نفسي عشيّة فارقوا
 بأسفل وادي الروح ألا تلاقيا
 خليليّ إن دارت على أم ما لك
 صروف اللبالي فابعثا لي ناعيا
 إذا ما طواك الدهر يا أمّ مالك
 فشان المنايا القاضيات وشانها

ويعلق أبو عمرو على تلك القصيدة التي اخترنا منه هذه الأبيات بموله « وقد أدخل الناس أبياتاً من هذه القصيدة في شعر المجنون » والحق أن اليتيم الأخيرين من هذه المقطوعة يردان أيضاً في يائية المجنون الطويلة المعروفة . وسواء صحت نسبة الأبيات إلى ابن الحداد أم إلى المجنون ، فإن ذلك يدل على أن رواة الشعر في ذلك العصر قد وجدوا تشابهاً واضحاً بين لغتي الشاعرين وأسلوبهما . لكن مثل هذه القصائد تظل أعمالاً مفردة لا تتخذ شكل الظاهرة كما اتخذها شعر المدريين .

وقد نتج عن تلك البساطة وهذا الوضوح - اللغويين - أو صاحبهما - ببساطة ووضوح في الصورة الشعرية ذاتها . فالشاعر يعبر - في الأغلب - تعبيراً تلقائياً بلا محاولة للإبداع أو « التنقن » معتمداً على حرارة العاطفة وإيجاء الألفاظ المرتبطة بالمشاعر والانفعالات . ويلاحظ الدارس أن الشعر العذري قليل الاحتفال بالتشبيهات والمجازات التي كثيراً ما يستعين بها الشعراء في « تركيب » الصورة الشعرية . وقد سبق إلى هذه الملاحظة الدكتور شكوي فيصل ، فقال ^(١) متحدثاً عن جميل :

(١) تطور النزول بين الجاهلية والإسلام ص ٢٧٢ .

« ونحن لا نحس لدن قراءة هذه القطع أننا أمام فنان يعمل عقله في شعره ، وإنما نحس أننا أمام شاعر يتحدث بنفسه عما يجيش بنفسه . ومن هنا لم نشهد عند جميل ما كنا شهدناه عند الشعراء الجاهليين من كثرة التشايبه والصور ... تخفي القطعة كلها وليس فيها أية صورة أو استعارة ، وتنساب على أنها حديث عادي ، وحكاية حال يفصها الشاعر ، ولكننا يقصها في أمسى وزفرة ، وبمرضاها ولكننا يمرض معها قلبه وانفعالاته ، فإذا هذه الانفعالات وما يصحبها من مشاهد الحياة الداخلية وتقلقلها ، والتأثرات التي تكسوها ، تعوض عن الصورة التي تعود الشعراء أن ينشروها في قطعهم بين البيت والبيت والشر والشر .

ومن هنا لم تكن البراعة الفنية عند جميل وعند أمثاله من الشعراء العنبريين في أساليبهم البيانية ، وإنما كانت قبل كل شيء ، وأكثر كل شيء ، في تعرفهم لسرائر النفوس وفي عرضهم لها عرضاً يسيراً .

لكن ، إذا كان هؤلاء الشعراء قد تغلوا عن كثير من الوسائل الجوهرية في رسم الصورة الشعرية ، فلا شك أنهم قد استعاضوا عنها بوسائل أخرى تلام ذلك المنحى النفسي الباطني المجرد ، وتلك العواطف الجياشة التلقائية .

ومن أول تلك الوسائل ، ما أشرنا إليه من استخدامهم لحشد من الألفاظ العاطفية والانفعالية على نحو غير مألوف من قبل . فهناك الهيام والحنين والشوق والوجد والضنى والزفرات والأنات والشجن والشجو والإعوال والأئين ، والفرقة والنوى والبعد ، واليأس والموت والبخل والمجر واللوم والعتاب ، والدمع والسهاد والنجوم والليل ، والسمحر والرقي والطب ، والشامتون والواشون والرقباء ، وغير ذلك مما لا تكاد تخلو قصيدة هؤلاء الشعراء من طائفة كبيرة منها . وهي في احتشادها وتتابعها وتكررها تقوم عندهم مقام التشبيهات والصور المجازية فتجسم الإحساس والانفعال والعاطفة بإلحاحها المتصل على الحديث عنها .

ولبت هذه الألفاظ — بالطبع — جديدة على الشعر العربي ، فلها نظائر في

الشعر الجاهلي والإسلامي ، وفي شعر الأمويين من غير العذريين . لكن حسن اختيار العذريين لها وإحياء بعضها مما لم يكن شائعاً من قبل ، وإسقاط ما كان من ألفاظ ذلك المجال العاطفي غير ملائم لإيقاع الحياة الجديدة وذوقها اللغوي وحسها الموسيقي ، ثم بناء عبارتهم الشعرية من تلك الألفاظ المختارة . في انسياب واضح نابع من « بساطة » تلك الألفاظ و « عصريتها » . جعل من لغتهم الشعرية ظاهرة لغوية وفنية جديدة ، تميز شعرهم عما سبقه وعاصره .

ويث هؤلاء الشعراء في ألفاظهم من الحرارة واللوعة ما يجعلها تبدو كأنها « صياغة » جديدة غير معهودة في الشعر القديم ، ذلك لأن الشاعر لا ينحرج من أن يكشف عن كل ما يعتلج في باطنه من حرقه أو يثقلها من يأس . وهكذا تتخذ صيغ « الندبة » والنداء في شعرهم وضعاً جديداً . وتكتسب « القلوب والأكباد » قدرات جديدة على الرمز والإيحاء :

— فواحررتا ، إن حيل يني وبينها

ويا حينَ نفسي . كيف فبك تحين !

— فبا حررتا ، من أشبه اليأس بالغنى

وإن لم يكونا عندنا بسواء

— فويلي على العذال ، ما يتركونني

بغمي . أما في العاذلين لبيب ؟

— فواكبيدا ، من حب من لا يحبني

ومن زفوات ما لهن فناء

— فبا كبداً أخشى عليها ، وإنها

مخافة هضبات اللوى تخفوق

— ألا أيها القلب اللجوج المعدل

أفرق عن طلاب البيض . إن كنت تعقل

أفق ، قد أفاق العاشقون من الهوى
 وأنت بليلي هائم القلب مُقبل
 - ولي كبد مقروحة من يبعني
 بها كبدا لست بدات قروح !
 أنّ من الشوق الذي في جوانبي
 أنين غصيص بالشراب جريح

ويحاول الشاعر بتكرار تلك الألفاظ أن يخلق منها صورة بيانية تجسم الإحساس وتبرزه مستعصماً بها - كما ذكرنا - عن المجازات والتشبيهات .
 والحق أن التكرار ظاهرة تفرض على الدارس أن يلتفت إليها ، إذ لا تكاد تخلو منه قصيدة أو مقطوعة عند هؤلاء الشعراء . وقد يكون التكرار « بسيطاً » لا يقصد به إلا تأكيد الانفعال أو الاستمتاع بترديد اسم حبيب أو مكان أو ذكرى ، وقد يصاحبه شيء من « الصنعة » البيانية اليسيرة التي أصبحت من سمات الشعر العربي المعروفة ، فيذكر الشاعر في موضع من البيت لفظاً ما ، بعد تمهيداً للقافية التي يمكن أن تكون كاللفظ نفسه أو أحد مشتقاته أو صورته اللغوية .

وقد يتخذ التكرار مظهر « الصيغة » الشعرية الجديدة عند هؤلاء الشعراء عن طريق تكرار أدوات النداء أو التعجب أو التمني في أكثر من بيت .
 فمن التكرار البسيط الذي يهدف إلى التأكيد أو الاستمتاع بالترديد قول المجنون :

- أبعد عنك النفس ، والنفس صبة
 بذكرك والمشي إليك قريب
 - إذا مَبَّ علويّ الرياح ، وحدني
 كاني لعلويّ الرياح نيب

-جرى السيلُ، فاستبكاني -اليل إذ جرى
 وفاضت له من مقلتي غروبُ
 وكم قاتل قد قال : تَبُّ ، فعصيته
 وتلك لعمري توبة لا أتوبها
 - حلالٌ ليلي شتمنا وانتقامنا
 هنيئاً ، ومنفورٌ ليلي ذنوبها
 - نجبتُ ليلي أن يبلغَ بي الهوى
 وهيات ، كان الحبّ قبل التجنبِ
 ولم أر ليلي غير موقف ساعة
 بيطن ميني ترمي جمار المحصّب
 ويُبدي الحصى منها إذا قذفت به
 من البرد ، أطراف البنان المخضّب
 فأصاحت من ليلي الغداة كناظر
 مع الصبح في أعقاب نجم مغرب
 - ألا قاتل الله اللّوى من محلة
 وقاتل ذؤبانا بها كيف ولت
 غَرنّا زماناً باللّوى ثم أصبحت
 براق اللّوى من أهلها قد تخلّت (١)
 الام على ليلي ، ولو أن هامتي
 تُداوي بيلي بعد يأسٍ أبليت (٢)
 - خيليّ ، هندي زفرة اليوم قد مضت
 فمن لغدي من زفرة قد أظلت

(١) غَرنا : قضينا . براق : جمع أبرق وهي الأرض ذات احجارة والرمل .

(٢) أبليت : شفيت .

- ألا حبذا نجدٌ وطيبُ ترابِه
 وأرواحُه ، إن كان نجدٌ على العهدِ
 - ألا ما لليل لا تُرى عند مضجعي
 بليلٍ ، ولا يجري بذلك طائرٌ ؟
 بلى إن هُجِمَ الطير تجري إذا جرت
 بليلٍ ، ولكن ليس للطير زاجر
 - أنيري مكان البدر إن أقل البدر
 وقومي مقام الشمس ما استأخر الفجرُ
 ففيك من الشمس المتيرة ضؤوها
 وليس لها منك التيسم والثغر
 بلى ، لك نور الشمس والبدر كله
 وما حملت عينيك شمسٌ ولا بدر
 - أقلب طرفي في السماء لعل
 يوافق طرفي طرفها حين تنظرُ
 - أحنّ إلى أرض الحجاز ، وحاجتي
 خيام بنجد ، دونها الطرف يقصرُ
 وما نظري من نحو نجد بناضي
 أجل ، لا ، ولكني على ذلك أنظر !
 - وقد مات قبل أول الحب فانقضى
 فإن متُّ ، أضحي الحب قد مات آخره
 - لداويت من ليلتي بليل من الهوى
 كما يتداوى شاربُ الخمر بالخمير
 وترعم ليلي أنني لا أحببتها
 بلى ، والليالي العشر والشفع والوتر

- وإن أكُ عن ليلٍ سلوتُ فإِنما
 تسلّيت عن يأسٍ ، ولم أسلُ عن صبر
 وإن بك عن ليلٍ غنى وتجلّد
 فربّ غنى نفس قريب من الفقر
 - يسمونني المجنون حين يـروني
 نعم ، بيّ من ليلٍ الغداةَ جنونُ !
 - تخبرني الأحلام أني أراكمُ
 فيا ليت أحلام المنام تكون !
 - وإن فؤادي لا يلين إل هوى
 سواك ، وإن قالوا بل سـلينُ
 - ونحب ليلي أني إن هجرتها
 حذار الأعادي ، أن ما بي هـونها
 ولكنّ ليلي لا تفي بأمّانة
 فنحبّ ليلي أني سأخونها
 أرى النفس عن ليلي أبت أن تطمـئني
 فقد جن من وجدٍ بليلى جنونها

ومن هذا اللون من التكرار عند جميل قوله :

- يقولون جاهِدْ يا جميل بغزوة
 وأيّ جهاد غيرهنّ أريدُ !
 لكل حديث عندهنّ بشاشة
 وكل قتيل عندهنّ شهيد
 - أوى القلب إلا حُبّ بثّة ، لم يرد
 سواها ، وحبّ القلب بثّة لا يحـدي

- نقلت له : فيها قضى الله ما ترى
 عليّ ، وهل فيما قضى الله من رد ؟
 - إلى الله أشكو ، لا إلى الناس ، حبّها
 ولا بد من شكوى حبيب يروّع
 - لها في سواد القلب بالحُب منّة
 هي الموت ، أو كادت على الموت تشرف
 وما ذكرتكَ النفس يا بثن مرة
 من الدهر ، إلا كادت النفس تتلف
 - ألا أيها البيت الذي حيل دونه
 بنا أنت من بيت ، وأهلك من أهل
 - كلانا بكى أو كاد يبكي صباية
 إلى إلفه ، واستعجلت عبرة قبلي
 - وقلت لها : اعتلت بغير ذنب
 وشرُّ الناس ذو العلل البخیلُ
 - وقد أياست من نيلها وتجهّمت
 وكليّاسُ ، إن لم يُقدّر النیل ، أمثلُ
 وإلا قلّها نائلا قبل بينها
 وأبخل بها مؤولة حين تُسال
 - ففي اليأس ما يسلي ، وفي الناس خلّة
 وفي الأرض عن لا يواتيك معزل
 - وأنت التي إن شئتِ أشقيت عيشي
 وإن شئت ، بعد الله ، أنعمتِ باليا
 - بعضن من غيظ عليّ أناملا
 ووددت لو بعضهن صمّ جنادلِ

- فقدتكَ من نفس شعاع ! فإنني
 نهيتُكَ عن هذا وأنت جميعُ
 فقرَّبْتَ لي غير القريب وأشرقت
 هناك ثنائياً ما لهنّ طلوع
 - ودَدْتُ ، ولا تُغني الورداءة ، أنها
 نصيبي من الدنيا . واني نصيها
 - فما سِرْتُ من ميلٍ ولا سِرْتُ ليلةً
 من الدهر ، إلا اعتادني منك طائفُ
 - فما حُسْنُهَا ! إذ يغسل الدهجُ كحلها
 وإذا هي تدرِي الدمعَ منها الأناملُ
 عشيةً قالت في العتاب : قتلني ،
 وقتَليني ، بما قالت ، هناك نحاول
 - رفعت عن الدنيا المنى ، غيرودّها ،
 فما أسأل الدنيا ولا أستزيدها !

أما التكرار الذي يمهد للقافية فقد كان هؤلاء الشعراء من رواده ، وقد
 أصبح - كما ذكرنا - من السمات المعروفة للشعر العربي ، يلجأ للقارىء المتمرس
 أن يتابعه ويتوقع ما يوحى به من قافية ، وبخاصة إذا اختلفت بنية الكلمة في
 داخل البيت عنها في القافية أو اختلفت حركة الكلمتين فجاءت إحداهما
 مرفوعة والأخرى منصوبة أو غير ذلك . ومن أمثله قول ابن الدُمَيْنة :

أحقاً عبادة الله ، أن لست وارداً
 ولا صادراً ، إلا عليّ رقيبُ
 ولا زائراً فرداً ، ولا في جماعة
 من الناس ، إلا قيل : أنت مُريبُ !

وهل ربيّة في أن تحن نجية
 إلى إلفها ، أو أن يحنّ نجيب
 فلا خير في الدنيا إذا لم تزر بها
 حبيباً ولم يطرب إليك حبيب
 ونلاحظ أن الشاعر لم يكتف في البيتين بالتكرار الممهد للقافية ، بل أضاف
 إليه تكراراً عادياً آخر في « مريب ورية ، وحنن ويحن »
 ومنه قول أبي صخر المذلي :

عجت لسمي الدهر بيني وبينها
 فلما انقضى ما بيننا ، سكن الدهر
 وقول كثير :

فإن طبت نفساً بالمعطاء لأجزلي
 وخير العطا يا ليلَ كلِّ جزيل
 وإلا لأجمالُ إليّ فـلـانـي
 أحب من الأخلاق كلَّ جميل
 وإن تبلي لي منك يوماً مودةً
 فقد ما اتخذتُ القرض عند بدول
 وإن تبخلي يا ليلَ عني ، فـلـانـي
 توكلني نفسي بكلِّ بخيل
 ولست براضٍ من خليل بنائل
 قليل ، ولا راضٍ له بظليل
 ولم أد من ليل نوالاً أعده
 ألا ربما طالبت غير مُبيل
 يلومك في ليل ، وعقلك عندها
 رجال . ولم تذهب لهم بطول

ومنه قول المجنون (١) :

لقد جلب البلاءَ عليَّ قلبي
فقلبي ، مذ علمتُ ، له جَلُوبُ
فإن تكن القلوبُ كمثل قلبي
فلا كانت إذن تلك القلوبُ !
— أظُلُّ غريب الدار في أرض عامر
ألا كل مهجور هناك غريبُ
— فلا تحسبي أن الغريب الذي نأى
ولكن من تأين عنه غريبُ
— تمر الصبا صمحا بساكنة الغضى
ويصدع قلبي أن يهبَ هبوب
قريبة عهدٍ بالحبيب وإنما
هوى كل نفس حيث حل حبيبها
— ضاقت علي بلاد الله ما رُحبت
بالرجال ! فهل في الأرض مضطرب
كيف السبيل إلى ليلٍ وقد حُجبت
عهدي بها زمناً ما دونها حُجبُ
— دعاني الهوى والشرقُ لما ترنمت
هتوف الضحى ، بين الغصون ، طروبُ
تذكرني ليل ، على بُعد دارها
وليلي فتول للرجال خلوبُ

(١) تنسب بعض هذه الأبيات إلى شعراء عشرين غير المجنون ، وليس المقصد هنا تحقيق نسبتها إلى قائلها ، بل نتخذ ما بها من تكرار شواهد على تلك الطائفة الفنية .

وقد رابني أن الصبا لا يحيني
وقد كان يدعوني الصبا فأجيب
— ولم أرها إلا ثلاثاً على مني
وعهدي بها عذراء ذات ذوائب
تهدت لنا كالشمس تحت غمامة
بدا حاجبُ منها ، وضنت بحاجب
— يقولون : تُب عن ذكر ليل وحبها
وما خلّدي عن حب ليل بتالب

وقوله (وينسب إلى ابن الدمينه) :

ولما أبى إلا جماحاً فؤاده
ولم يسل عن ليل ببال ولا أهل
تسلى بأخرى غيرها ، فإذا التي
تسلى بها ، تغري بليل ولا تُسلى

ومن هذا اللون من التكرار قول جميل :

— إذا قلت : ما بي يا بئنة قاتلي
من الحب ، قالت : ثابتٌ ويزيدُ !
وإن قلت : رُدّي بعض عقلي أعش به
مع الناس ، قالت : ذاك منك بعيدُ !
فلا أنا مردودٌ بما جئت طالبا
ولا جُها فيما يبيد يبيدُ
وقد كان حبيكم طريفاً وتالداً
وما الحب إلا طارف وتليد

- أَن هُتِفَ ورَقَاءُ ظِلَّتْ سَفَاهَةٌ
 تُبَكِّي عَلَى جُمْلٍ لورَقَاءَ تَهْتَفُ ؟
 وما استطرفت نفسي حديثاً لَحَلَّةَ
 أَمَرْتُ بِهِ ، إِلَّا حَدِيثَكَ أَطْرَفُ
 - يقولون : مهلاً يا جميل ، وإنني
 لأقسمُ : ما بي عن بئنة من مهلٍ
 وأو تركتُ عقلي معي ، ما طلبتها
 ولكن طَلَبْتُهَا لما فات من عقلي
 فباويع نفسي ! حسب نفسي الذي بها
 وباويع أهلي ! ما أصيب به أهلي !
 - نَأَيْتُ فلم يحدث لي النَّأْيُ سُلُوءَ
 ولم أَلْفِ طول النَّأْيِ عن خلة يُسَلِّي
 - فَإِنْ وَجَدْتَ نَعْلَ بَارِضٍ مَضَلَّةَ
 من الأرض يوماً ، فاعلمي أَنها نَعْلِي
 - أَصْلِي فَأَبْكِي فِي الصَّلَاةِ لَذِكْرِهَا
 لي الْوَيْلُ مما يكتب المَلَكُانِ !
 ضَمِنْتُ لَهَا أَلَا أَهْمٌ بغيرِهَا
 وقد وثقتُ مني بغيرِ ضَمَانٍ
 - ويقولن : إِنَّكَ قَدْ رَضِيتَ بِبَاطِلٍ
 منها ، فهل لك في اعتزالِ الْبَاطِلِ
 ولِبَاطِلٍ مِمَّنْ أَحَبَّ حَدِيثَهُ
 أَشْهَى إِلَيَّ من الْبَغِيضِ الْبَاطِلِ
 لِيُزْلَنَ عَنْكَ هَوَايَ ثُمَّ يَصِلْنِي
 وَإِذَا هَوَيْتُ فَمَا هَوَايَ يَزَالُ

منيتني ، فلويت ما منيتني
 وجعلت عاجل ما وعدت كاجل
 وثاقلت لما رأت كلكي بها
 أحبيب إليّ بذاك من مثاقيل !
 ويقلن إنك يا بئين بخيلة
 نفسي قدأوك من ضنين باعل !
 — ألا أيها النّوأم ، ويحكم هبتوا
 أسألكم : هل يقتل الرجل الحب ؟
 الأربّ ركب قد وقفت مطيهم
 عليك ، وتولأنت لم يقف الركب
 — هتي لي نسمة من ربح يترى
 ومني بالهبوب على جميل
 وقولي : يا بئنة : حسب نفسي
 قليلك ، أو أقل من القليل

• • •

أمّا التكرار الذي يتخذ صورة « الصيغة » الشعرية فيعتمد على ترداد أدوات
 النداء والاستفهام والتمني والقسم ، مما يعكس الحركة النفسية الداخلية لدى
 الشاعر وإطلاها على عالمه الخارجي المحدود ، كما يعتمد على ابتداء الأشطار
 والأبيات بصيغة مكررة لتأكيد الإحساس أو امتداد الحب على مدى الزمن .

ومن ذلك قول ابن النينة :

فياخلّة النفس التي ليس دونها
 لنا من أخلاء الصفاء ، خليل
 ويا من كنتمنا حبه لم يطع به
 عدو . ولم يؤمن عليه دخیل

أما من مقام أشتكي غربة النوى
وخوف العدى ، فيه إليك سبيل ؟

وقول أبي صخر الهذلي :

يا حُبَّ ليلي ، قد بلغتَ بي المدى
وزدتَ على ما ليس يبلغه الفجرُ
ويا حُبَّها زدني جوى كل ليلة
ويا سلوة الأيام موعِدُك الحشرُ

وقول المجنون :

أيا حُبَّ ليلي ، داخلاً متولجاً
شعوبَ الحشا . هذا عليٌّ شديدُ !
ويا حُبَّ ليلي عافيني ، قد قتلتني !
وكيف تعافيني ، وأنت تزيد !
ويا حُبَّ ليلي أعطني الحكم ، واحتكم
عليّ ، فما تُبقي عليَّ شهود
أراك على نيرين ، والحبُّ كله
على واحد يبلى . وأنت جديد (١)

وقوله مشيراً إلى ظبي :

أيا شبيهة ليلي ، لا تراعي فلاني
لك اليوم من بين الوحوش . صديق

(١) البير هنا بمعنى غيمط السبح .

ويا شبه ليلى أمصِر الخطو ، إنني
 بقربك إن ساعفتني الخلق ^(١)
 ويا شبه ليلى ، رُدْ قلبي ، فإنه
 له خفقان دائم وبروق
 ويا شبه ليلى ، لو تلبّثت ساعة !
 لعل فؤادي من جواه يفيق !

وقوله :

ألا يا غراب البين هبّجت لوعتي
 فويحك ! خبرني ، بما أنت تصرخ ؟
 أبا البين من ليلى ؟ فإن كنت صادقاً
 فلا زال عظم من جناحك يفسخ
 ولا زال رام فيك فوق سهمه
 فلا أنت في عشرين ولا أنت تُفرخ
 ولا زلتَ عن عذب المياه منقراً
 ووكرُك مهدوماً ، وبيضك يُرَضَخ
 فإن طرت أَرَدْتَكَ الختوف ، وإن تقم
 تقبض ثعبانٌ بوجهك ينفخ !

وقوله :

ألا يا نسيم الريح حكمك جائر
 عليّ إذا أرضيتني ورَضيت

(١) يلاحظ أنه في هذا البيت والبيتين التاليين يخاطب المذكر ، مع أنه كان يخاطب المؤنث في البيت الأول

ألا يا نسيم الريح ، لو أن واحداً
من الناس ينبله الهوى ، لبليت

وقوله :

ويا آلات القاع ، قد ملّ صحبتي
مسير ، فهل في ظلكنّ مقبل ؟
ويا آلات القاع ، شاهد ما بدا
بجسمي ، على ما في الفؤاد دليل
ويا آلات القاع ، من بين توضّح
حنيني إلى أفياكنّ . طويل
ويا آلات القاع ، قلبي موكّل
بكنّ ، وجدوى خيركنّ قليل

ومن صيغ التمني قول جميل :

ويا ليت شعري ، هل أيتنّ ليلة
كليلتنا ، حتى نرى ساطع الفجر !
ويا ليت ربي قد قضى ذلك مرة
فيعلم ربّي عند ذلك ما شكري !

ومنه عند المجنون تلك الأبيات التي ذكرناها من قبل في معرض الحديث
عن أمنيات العذريين الغربية لكي يهربوا من وطأة المجتمع والتقاليد « ألا ليتنا
كنا غزالين . ألا ليتنا كنا حمامي مفازة ... ألا ليتنا حوتان في البحر ...
ويا ليتنا نحياً جميعاً وليتنا ... »

ومن هذا اللون من التكرار المؤكّد عن طريق التريديد أو القسم أو بيان
الدوام على الحب قولهم :

- وأنتِ التي كلفتي دكج الدّري
 وجُونُ القطا بالجلهتين جُثوم^(١)
 وأنتِ التي قطعت قلبي حزازة
 ورقرت دمع العين فهي سَجومُ
 وأنتِ التي أغضبت قومي فكلهم
 بعيد الرضى ، داني الصدود كظيم
 وأنتِ التي أخلفتني ما وعدتني
 وأشتُّ بي من كان فيك بلوم
 - فأنتِ التي إن شئتِ أشقتِ عيشتي
 وأنتِ التي إن شئتِ أنعمتِ بالي
 وأنتِ التي ما من صديق ولا عدا
 يرى نضو ما أبقيتِ ، إلا وثاليا
 - خليلي ، ليلي قُرّة العين ، فاطلبا
 إلى قرّة العينين تشفي مقاميا
 خليلي ، لا والله لا أملكُ البكا
 إذا علّم من آل ليلي هذاليسا
 خليلي ، لا والله لا أملكُ الذي
 قضى الله في ليلي ، ولا ما قضى ليا
 قضاها لغيري وابتلائي بجتها
 فهلا بشيء غير ليلي ابتلائيا !
 خليلي ، لا تستنكرا دائم البكا
 فليس كثيراً أن أديم بكائيا

(١) حون القطا : القطا ذات اللون الأغبر . والجلهتان : اسم مكان . جثوم : جامعة .

- فراقه ، ما في القلب لي منك راحة
 ولا البعد يليني ولا أنا صابر
 وراقه ، ما أدري بأية حيلة
 وأي مرامٍ أو خيطار أخاطر ؟
 وراقه ، إن الدهر في ذات بيننا
 عليّ لها في كل حال بلاء
 - معذرتي ! لولاك ما كنت هانما
 أبيت سجين العين حرّانٍ باكيا
 معذرتي ، قد طال وجدي وشفتي
 هواك ، فبا للناس ، قل عزابا
 معذرتي ، أوردتني منهل الردى
 وأخلفت ظني واختمرت وصلبا
 - خليلي ، إني قد أرقّت ونمتا
 لبرقٍ يمانٍ ، فاجلنا .. عللنا
 خليلي ، لو كنت الصحيح ، وكنتما
 سقيمين ، لم أفعل كفعلكما يبا
 خليلي ، مُدّا لي فراشي وارغما
 وسادي ، لعل النوم يُذهب مايا
 - فراقه ، ما أنساك ماهيت الصبا
 وما ناحت الأطيار في وضح الفجر
 وما نطقت بالليل سارية القطا
 وما صدحت في الصبح غادية الكدر^(١)

(١) فكر : ج . أكثر . ويريد به الغطا أو غيره من الطير فهي اللون المنير .

وما لاح نجم في السماء ، وما بكت
مطوقة شجراً على فتن السدر
وما طلعت شمس لدى كل شارق
وما هظلت عين على واضح النحر
— وأقسم لا أنساك ما ذرّ شارق
وما هب آل في ملتمعة قفر ^(١)
وما لاح نجم في السماء معلق
وما أ ورق الأغصان من فن السدر

ولما كانت التجربة العاطفية عند الشاعر العذري تجربة داخلية في المقام الأول ، وكان الاتصال بينه وبين العالم الخارجي معدوماً أو كالمعدوم ، فإن الشاعر يلجأ إلى « التساؤل » الذي يوجهه إلى نفسه أحياناً ، أو إلى الناس أو إلى صاحبه أحياناً أخرى دون أن ينتظر منهم جواباً . لهذا يُعقب الشاعر السؤال بجواب أو تقرير يمثل تلك الحركة النفسية الداخلية المنطوية على الحيرة والدهشة والقلق . ومن ذلك قولهم .

— أليس قليلاً نظرة إن نظرتها
إليك ؟ وكلا ليس منك قليل
— أثاركتي للموت ؟ إني لميت
وما للنفوس الهالكات بقاء
— أأقطع جبل الوصل ؟ فالموت دونه !
أم اشرب كأساً منكم ليس يشرب ؟
أم اهرُبُ حتى لا أرى لي مجاوراً ؟
أم افعل ماذا ؟ أم أبوح ؟ فأغلب

(١) الآل : الراب . ملتمعة : يلعب فيها الراب .

- كيف السبيل إلى ليل وقد حُجبت ؟
 عهدي بها، زمنا، مادونها حُجِبُ
 — ألا يا صبا نجد، متى هجت من نجد ؟
 لقد هاج لي مراك وجدا على وجدِ
 — إذا حُجبت ليل، فما أنت صانع ؟
 أتصبر ؟ أم للين قلبك جازعُ
 نعم إني صبٌّ بليلي متيمٌ
 وامت بسال ما دعا الله خاشعُ
 — وكيف أسلّ النفس عنها؟ وحبُّها
 يورقني والعاذلون هواجعُ
 — أنطمع من ليلى بوصل ؟ وإعما
 تضرب أعناق الرجال المطامع
 — أأن سجت في بطن واد حمامةُ
 تجاوب أخرى، دمع عينك دافقُ ؟
 كأنك لم تسمع بكاء حمامة
 بليل ، ولم يحزنك ألف مفارق
 ولم تر مفجوعاً بشيء يحبُّه
 سواك، ولم يمشق، كمشقك، عاشق !
 — لقد هتفت في جنح ليل حمامةُ
 على فتن وهنأ . وإني لنائم
 ألزعم أني عاشق ذو صبابة
 بليلي ، ولا أبكي وبكي البهائم ؟
 كذبتُ، وبيت الله ! لو كنت عاشقا
 لما سبقتني بالبكاء الحمام !

ولم يكن الشعراء العذريون من ذوي الخيال المحلق ، ولا من القادرين على ابتداع الصور الشعرية المركبة أو ابتعاث كل كوامن اللغة وطاقاتها ، لكن فطرهم الشعرية وعواطفهم الصادقة كانت تهديهم في كثير من الأحيان إلى صور نحمل كثيراً من الحس المرهف أو الرقة البالغة أو البصيرة النافذة ، وكأنها ومضات تنقدح في خاطر الشاعر ثم تشرق في بيت أو بيتين أو بضعة أبيات ثم يعود الشاعر بعدها إلى مستواه المألوف وصوره التي لا يفتأ قاريء هذا الشعر يصادفها في قصيدة أو أخرى . ومن تلك الومضات الفريدة قول المجنون :

جرى السيل ، فاستبكتني السيل إذا جرى
 وفاضت له من مقلتي غروب
 وما ذاك إلا حين أيقنت أنه
 يكون بوادي أنت منه قريب
 يكون أجلاً دونكم ، فإذا انتهى
 إليكم ، تلقى طيبيكم فيطيب !

وقوله :

متى تذكرك لقلب ينهض بروعة
 جناح الهوى ، حتى يكاد يطير !

وقوله :

خليلي ، هذي زفرة اليوم قد مضت
 فمن لغدي من زفرة قد أظلمت
 فما وجد أعراية قذفت بها
 صروف النوى من حيث لم تلك ظننت
 إذا ذكرت نجدا وطيباً ثرابه
 وخيمة نجد أعولت وأرنت

ذا أنة قبل العشاء وأتتة
 سَحِيرًا . فلولا أنتهاها لُجُنتِ
 بأكثرَ مِنِّي حُرقةً وصبايةً
 إلى هضبات باللوى قد أظلمتِ
 — وقلن : لقد بكيتَ ، فقلت : كلا
 وهلى يبكي من الضرب الجليد ؟
 ولكن قد أصاب سوادَ عيني
 عَوْبِدُ قذَى . له طرقٌ حديد
 فقلن : فما لدمعهما سـواء !
 أكلتا مقلتيك أصاب عود ؟
 — إذا جثتها وسط النساء منحتها
 صـدوداً ، كأن النفس ليس تريدها
 ولي نظرة بعد الصدود من الجوى
 كنظرة تُكلى قد أصيب ولبيها
 نظرت إليها نظرة ما يسرفني
 بها حُمرُ أنعام البلاد وسودها
 — ومما شجاني أنها يوم ودّعت
 تولت وماء العين في الجفن حائرُ
 فلما أعادت من بعيد بنظرة
 إليّ التفاتاً أسلمته المحاجر
 — نظرتُ ، كأني من وراء زجاجة
 إلى الدار من ماء الصباية أنظرُ (١)

فعيناي طوراً-تفرقان من البكا

(١) تنس منه الايات الى جيل ايضا .

فأعشى ، وطورا تحسران فأبصر
وليس الذي يهمني من العين دمعها

ولكنه نفس تذوب فتقطر !
— أيا جَبَلِيَّ نعمان ، بالله خلِّيا

سبيل الصَّبَا ، يخلص إلى نسيما
أجِدْ برْدَها ، أو تشف مني حرارة

على كبد لم يبق إلا صميمها
فإن الصَّبَا ربيع إذا ما تنسمت

على نفس عزون تجلت همومها
ألا إن أدوائي بليلي قديممة

وأقتلُ أدواء الرجال قديمها
— وعُلقت ليلي وهي ذات ذؤابة

ولم يَبْدُ الأتراب من ثديها حجمُ
صغيرين فرعى البَهِم ، ياليت أننا

إلى الآن لم نكبر ، ولم تكبر البَهِمُ
— فلو كنتِ ماءً ، كنتِ من ماء مُرَّة

ولو كنتِ نوما ، كنتِ من غفوة الفجرِ
ومن تلك الومضات قول ابن الدمينه :

أُقضي نهارني بالحديث وبالمنى
ويجمعني والهم بالليل جامعُ

نهارني نهارُ الناس ، حتى إذا بدا
ليَ الليلُ هزَّتني إليك المضاجع

وقول كثير :

وكنت إذا ماجئت سَعْدِي بأرضها
أرى الأرض تطوى لي ويدنو بعيدها

من الخيفرات البيض ودَّ جليسُها
إذا ما انقضتْ أحدىثة ، لوتعيدها !

وقوله :

وقلت لها : يا عزُّ ، كلُّ مصيبة
إذا وطئت يوماً لها النفس ذلتِ
و كنت كذات انظلم ، لما تعاملت
على ظلمها . بعد العثار استقلت

وقول عروة بن أذينة :

إن التي زعمت فؤادك ملتها
خلقت هواك . كما خلقت هوى لها
بيضاء باكرها النعيم . فصاعها
بلباقة فأدقها . وأجلتها
ولعمْرُها ، لو كان حبك فوقها
يوماً . وقد ضحيَّت . إذن لأظلتها !
منعت تحيتها فقلت لصاحبي
ما كان أكثرها لنا . وأقلها !
فدنا وقال : لعلها معذورة
في بعض رقبته ، فقلت : لعلها !

وقول عبد الرحمن الزهري :

ولما نزلنا منزلاً طله الندى
أنيقاً ، وبستاناً من الزهر حالياً
أجده لنا طيبُ المكان وحسنه
منى ، فتمنينا ، فكنت الأمانيا !

وقول قيس بن ذريح عن هواه :

تغلغل حيث لم يبلغ شرابُ
ولا حزنٌ ، ولم يبلغ سرورُ

وقوله :

وإذا عادني العوائد يوماً

قالت العين : لا أرى من أريدُ !

ليتْ لبني تعودني ثم أقضي

إنها لا تعود فيمن يعود !

وقول كثير :

أقيمي ، فإنَّ القَـوَرِ يا عزَّ بعدكم

إليَّ إذا ما يَنتِ غير جميل !

كفى حزنًا للعين أنْ ردَّ طرفها

لعزة غيرَ آذنتْ برحيل !

وخلاصة القول في الشعراء العذريين أنهم طائفة من الشعراء خلقوا بوجودهم جميعاً في زمان واحد وبيئة واحدة ، وباشتراكهم في سمات نفسية وفنية خاصة ، ظاهرة أدبية فريدة جديدة في الشعر العربي ، مهما يكن لها من جذور في حالات فردية عند الجاهليين والشعراء في صدر الإسلام .

ويصور هؤلاء الشعراء تجربة عاطفية تتسم بما يشبه الزهد ، ويعبرون فيها عن أشواقهم وحرمانهم ممن يحبون بأقل القليل ، وضيقهم بما يلقون من وطأة الأهل والرقباء والمجتمع .

ومع أن هذا الشعر شعر عاطفي في المقام الأول ، يحس قارئه بما فيه من تجريد للأشواق والحرمان وتصوير مطلق لعاطفة الحب بأن وراءه معاني

ومشاعر أخرى يمكن أن تكون عاطفة الحب رمزاً لما دون كثير من الشطط أو التعسف في التأويل . فقد نجد فيه رموزاً إلى اليأس عند الحجازيين والنجديين وحزنهم لما فاتهم من سلطان بانتقال الحكم إلى الأمويين في الشام ، وقد نجد فيه إشارات إلى مواقف رفض سلمي لتقاليد المجتمع الانفصالي الذي يفرض على الشاعر هذا الحرمان . على أننا نستطيع بعد ذلك أن نرى فيه رمزاً كبيراً عاماً لتلك النقلة الحضارية الكبيرة التي كان على العربي فيها أن ينسلخ عن عاداته وتقاليدِه ونمط سلوكه ومعيشته ليواجه حياة جديدة فيها كثير من ضروب المتع والراحة والتحضر . لذلك وجد نفسه مشدوداً بين هذين النمطين من الحضارة - كما يحدث عادة - في فترات الانتقال الحضارية الكبرى ، «فأسقط» هذا الموقف الحائر على الحب والمرأة .

وقد كان للعدريين دور كبير في تطور الشعر العربي في ذلك العصر من حيث بناء القصيدة العام ، ومن حيث لغتها وصورها الشعرية .

أما بناء القصيدة فقد أصبح تعبيراً متكاملًا عن تجربة شعرية تقتضي وحدة بين أجزاء القصيدة حتى يمكن في كثير من الأحيان أن نضعها تحت عنوان خاص يلخص طبيعة تجربتها كما يفعل شعراؤنا المعاصرون ، وكما فعل بعض من حقق دواوين هؤلاء العدريين أنفسهم في عصرنا الحديث . ولم يكن هذا - بالطبع - شيئاً جديداً كل الجدة على الشعر العربي ، لكنه بما اتخذ من وضع الظاهرة المطردة كان مخالفاً لطبيعة القصيدة القديمة ، بوجه عام .

على أن هذه الوحدة ، وإن تحققت في الشكل العام للقصيدة ، لم تكن شديدة التماسك في أبيات القصيدة نفسها ، فإن كثيراً من الأبيات مجرد خطوات ولغات شعرية متناثرة يمكن إعادة ترتيبها على أكثر من وجه ، كما نرى في كثير من القصائد التي يرويها الرواة القدماء بترتيب مختلف للأبيات .

وقد عللنا ذلك بطبيعة التجربة المجردة الحالية من المواقف عند هؤلاء الشعراء . مما جعل الحب لديهم مجرد صور مطلقة لا تتلون بطبيعة اللحظات أو الظروف

الخاصة أو الأوضاع المميزة لكل تجربة عند كل شاعر . لذلك اختلط شعر بعضهم شعر بعض ونسب إليهم كل ما يدور في فلك هذه الصفة المجردة المطلقة للحب . ومن هنا كان تفكك الصور الشعرية داخل القصيدة الواحدة ، وإن كان لقصيدة جوها العاطفي العام دون أن تنتقل من موضوع إلى موضوع شأن كثير من القصائد الطويلة في الشعر الجاهلي والإسلامي . والشعر الأموي نفسه عند غير العنريين من أمثال جرير والفرزدق والأخطل وغيرهم .

أما لغة هذا الشعر فقد سارت بذلك التطور الذي لاحظناه في الشعر الإسلامي شوطاً بعيداً حتى أصبح ظاهرة ملموسة واضحة السمات . فقد مضى هؤلاء الشعراء في إسقاط كثير من الألفاظ المتصلة بوصف الرحلة والرواحل وحيوان الصحراء ، مما عرف بعد بالغريب . حتى كاد شعرهم يخلو منه إلا حين يخلو لبعضهم أحياناً أن يقف في بضعة أبيات على طلل أو يصف - على سبيل التشبيه - بعض الظباء أو القطا أو غير ذلك من حيوان الصحراء وطيورها . وكذلك استخدم هؤلاء الشعراء طائفة كبيرة من الألفاظ المتصلة بالعواطف والمشاعر ، مما هو شائع مشترك بين الناس يحكم اشتراكهم في تلك العواطف والمشاعر وممارستهم لها وتعبيرهم عنها في حياتهم اليومية ، فأصبحت أساليبهم أكثر « سلاسة » ووضوحاً واقتربت لغتهم من اللغة العربية التي نعرفها في حديث الناس وأسماهم وحوارهم كما تصورها بعض الكتب الأدبية التي تؤرخ لذلك العصر .

ويعمد هؤلاء الشعراء إلى أكثر الألفاظ قدرة على التعبير عن العواطف الحادة فيحشدونها في صورهم الشعرية . مؤكدين إيماءاتها ورموزها عن طريق التكرار وكأنهم يستعيضون بها عما فلاحظه من غيبة كثير من الصور المجازية والبيانية المألوفة في الشعر العربي القديم .

فلم يكن هؤلاء الشعراء من ذوي الخيال المحلق ، ولعلنا نستطيع أن نقول أيضاً إنهم لم يكونوا مواهب شعرية « عظيمة » ولكنهم مع ذلك قد قاموا بدور

خطير في تطور الشعر العربي وخلق معجم شعري جديد ، وعبروا عن ذواتهم
وروح عصرهم تعبيراً فنياً ما زال يهزنا إلى اليوم بما فيه من حرارة العاطفة
وصدق الشعور واحتماله لأكثر من مستوى للتلقي والتذوق وبما في ألفاظه من
قدرة فائقة على الإيجاء والرمز .

الغزل الحضري

إذا كان الشعر العذري قد عبر عن عواطف الحب عند هؤلاء الشعراء الذين كانوا يعيشون عيشة وسطاً بين البادية والحاضرة ويتجاذبهم نمطان مختلفان من الحياة والحضارة ، فقد كان هناك شعر آخر يصور عواطف طائفة من الشعراء استقر بهم المقام في « الحواضر » واطمأنوا إلى طبيعة الحياة الجديدة فيها . وهي طبيعة مدنية منذ القديم يمكن أن يربط بين جانبيها في الجاهلية والإسلام — على اختلاف كبير في الدرجة — ما أخذ به المجتمع العربي في مكة والمدينة من أسباب التمدن وما تميز به في ذلك المجال عن المجتمع العربي في البادية منذ قامت هاتان المدينتان .

وكثيراً ما يدرس الباحثون هذا الشعر على أنه شعر يمثل اتجاهها أو مدرسة ذات طابع نفسي وفي شخص ، ويعملون على رأسها عمر بن أبي ربيعة ، أبعاد شعرائها ذكراً وأغزروهم شعراً . وقد يختلف الدارسون فيما يطلقون على عمر بن أبي ربيعة واتجاهه من أسماء وصفات ولكنهم يكادون يتفقون على أن هذا الشاعر ونظراءه يتميزون بطابع « حسي » في التعبير عن عواطف الحب ، يفرق بينهم وبين الشعراء العذريين ، فالدكتور طه حسين يسميهم « المحققين » ويفسر هذا « الاصطلاح » بقوله ^(١) :

(١) حديث الأربعاء ج ١ ص ٣٠٨ .

« وقد رأينا أن عمر لم يكن عذرياً ، ولم يكن يريد أن ينهب مذهب العذريين ، وإنما كان عملياً محققاً يلتزم الحب في الأرض لا في السماء » .

أما الدكتور شكري فيصل فيسمي حبهم حباً حسياً في قوله ^(١) :

« .. إنه هذا الحب الحسي الذي تكون المرأة ، من حيث هي خلقت ، مبدأه وتكون كذلك غاية ، أما ما وراء ذلك مما يحققه الحب من معنى التنصية النفسية ، ويقود إليه من التجرد عن المادة ، وأما الآفاق البعيدة التي تطلقها هذه الهزة الداخلية ، فشيء لم يشأ عمر أن يقف عنده . إن الثبات والحاجة وما إلى ذلك مما يتصل بالشهوة هي أكثر الكلمات دوراناً في هذا الشعر وأبرزها فيه » .
ويبدو أن هذه التسميات - وغيرها من الأحكام التي أصدرها الدارسون حول شعر عمر بن أبي ربيعة - كانت وليدة المزج بين ما يروى عن حياة هذا الشاعر وسلوكه وتنقله - لأحب أو للهو - من امرأة إلى أخرى ، وشعره الذي يصور فيه تلك الحياة وهذا السلوك ، كما كانت نتيجة للمقارنة الدائمة بين شعر هذا الاتجاه ، والشعر العذري ، وبين سلوك عمر بن أبي ربيعة ونظرائه ، وسلوك غيرهم من الشعراء العذريين . فقد خلقت تلك الروايات والأسماء التي تروى عن عمر موقفاً - عند أغلب الدارسين - من شعره ، فهم يقبلون على دراسته وقد قرأ في نفوسهم ما علموا من لهوه وعبثه فيجدون في هذا الشعر بعض صور من ذلك اللهو والعبث يؤكد لديهم امتزاج السلوك بالفن والحياة العملية بالشعر . وهم يجدون في هذا الشعر وصفاً لمحاسن المرأة لم يجدوه في الشعر العذري ، وصوراً « لمغامرات » جريئة مع نساء عديدات لم يألّفوها عند الشعراء العذريين ، فيقابلون بين الاتجاهين ويطلقون على اتجاه ابن أبي ربيعة من الأسماء ما يمكن أن يكون نقيضاً للعذرية بما فيها من عفة وتقوى وتوحيد في الحب .

ولعلنا لو استطلعنا أن نخلص من هذا الموقف النفسي أو الفكري السابق ،

(١) تطور العزل بين الجاهلية والإسلام ص ٢٢٧

ودرسنا شعر عمر بن أبي ربيعة دراسة متجردة ، أن يكون لنا فيه رأي آخر وأن نضعه من شعر الحب ، في ذلك العصر ، في موضع جديد .

ولعل عمر قد عُرِف عند قراء الشعر العربي القديم ودارسيه — أكثر ما عرف — بتلك القصائد التي يحكي فيها تلك المغامرات ويصور فيها سعيه للقاء من يود لقاءها في جنح من الليل على خوف وترقب ، وارتياح النساء من تلك الزيارات الخطيرة المفاجئة ثم عودة الطمأنينة إليهن وترحيبهن بالشاعر إلى أن ينصرف عنهن في الصباح ، آمناً حيناً ، أو متعرضاً لخطر الأذى والفضيحة حيناً آخر . ولعل أشهر تلك القصائد رائيته المعروفة :

« أمن آل نعم أنت غاد مبكر » ^(١) .

على أننا لو أمعنا النظر في تلك القصائد لما وجدنا بها تلك النزعة الحسية التي يشير إليها كثير من الدارسين ، إذا لم نرد بالحسية مجرد المقابلة بين العواطف المجردة عند العذريين ، والإشارات العابرة إلى محاسن المرأة أولقائها ، بل الوصف الحسي المفصل للجمال الجسدي والمتع والشهوات .

ويدرك من يمعن النظر في هذه القصائد أن غاية الشاعر الأولى كانت غاية فنية ، يقصد بها أن يفلح في رواية تلك الحركة المادية والنفسية للزائر العاشق . والمزورة المشدودة بين الحب والوجل . وذلك الحوار «الدرامي» القريب أحياناً من لغة الحياة ، أو لغة النساء ، المفصح أحياناً عن كثير من الخلجات النفسية الدقيقة . ولم يكن همّ الشاعر أن يصف متعه أو يتحدث عن شهواته أو يصف محاسن صاحبتة وصفاً تفصيلياً « حسياً » يمكن من أجله أن تطلق عليه هذه الصفة .

فالقصيدة تنتهي في أغلب الأحيان بالإشارة إلى متعة حسية يسيرة لا تتناسب مع الجهد الذي صور به الشاعر قبل اللقاء . وكأنما كان هدف الشاعر أن يصور

(١) الديوان ص ١٢٠ .

هذا الجهد وذلك الاحتيال للقاء بكل ما يحملان من لحظات نفسية ، فإذا انتهى إلى اللقاء كان حسبه من الحديث عنه مجرد الإشارة أو الرمز . وآية ذلك أن رائيته التي تتخذ دائماً نموذجاً لتصوير تلك المغامرات تقع في خمسة وسبعين بيتاً ، ويمجد الشاعر فيها اللقاء بأربعة وثلاثين . ثم يكتفي من الحديث عن هذا اللقاء بقوله :

فبتّ قرير العين . أعطيت حاجتي

أقبل فاهاً في الخلاء فأكثر

ولسنا نريد هنا أن نناقش « أخلاقية » هذه المتعة أو « شرعيتها » ولكننا نريد أن نبين أن مثل هذه الإشارات أبعد ما تكون عن « الحسية » بمعناها المعروف في الأدب والفن ، حين يلج الشاعر أو الفنان على إبراز الملامح الجسدية المادية الخالصة وتصوير المتع والشهوات تصويراً فيه كثير من التجسيم والتفصيل . ويروي عمر في إحدى قصائده المعروفة الأخرى مغامرة مماثلة تشبه إلى حد كبير في وصفها للروع والأمن واعتمادها على الحوار ما نجده في الرائية . ثم يختم ذلك كله بقوله ^(١) :

فلثمت فاهاً آخذاً بقرونها

شربَ التزيف ببرد ماء الحشرج ^(٢)

ويختم مغامرته في قصيدة أخرى مطلعها ^(٣) :

قل للمليحة قد أبلتني الذكّر

فالدمع . كلّ صباح ، فبك يبتدر

بقوله :

(١) الديوان ص ٨٣ .

(٢) قرونها : ذوائبها . التزيف : الشدّيد العطش . الحشرج ثمرة في الصخر يصفو ويها الماء .

(٣) الديوان ص ١٣٦ .

فبت ألتها طوراً ، ويُمعنني
إذا تمايلُ عنه ، البردُ والحصْرُ

ويكتفي الشاعر أحياناً بالإشارة التي نحس من وراءها عزوف الشاعر عن
الخوض في الحديث عن تلك التجارب بعد أن استنفد طاقته الفنية — كما يشتهي —
في وصف مغامرة السعي إلى اللقاء نفسها . من ذلك ختامه لقصيدته الطويلة ^(١) :

يقول خليلي ، إذا أجازت حملها
خارج من شيطان : بالصبر فاظفر ^(٢)

بقوله :

فيا طيبَ طوي ما ، هناك ، طوته
بمستمتع منها ، ويا حُسنَ منظر !

ويقول في نهاية مغامرة أخرى ^(٣) :

بت في نعمة ، وبات وسادي
معصماً ، بين دُملج وصوار

ويختتم مغامرة من تلك المغامرات بقوله ^(٤) :

فبت أحكم فيما أردت حتى بدا واضح أشقر ^(٥)

...

فلذا انتهى الشاعر أحياناً إلى التصريح ، أحسنا بأنه يحتال احتيلاً حتى لا

(١) الديوان ص ١٣٨ .

(٢) أجازت حملها : مرت واصلها . شيطان : اسم موضع .

(٣) الديوان ص ١٥٨ .

(٤) الديوان ص ١٩٩ .

(٥) يريد الصباح .

ينساق إلى الحديث الحسي المفصل ، فيعمد في كثير من الأحيان إلى الرمز والإشارة أيضاً ، كقوله (١) :

فتجهمت لما رأني داخلاً
بتلهف من قولها وتهذر
ثم ارعوت شيئاً ونفخض جأشها
بعد الطموح ، تهجدني وتوددي (٢)
في ذاك ما قد قلت : إني ما كيت
عشراً ، فقالت : ما بدا لك فاقعد
حتى إذا ما العشرُ جنَّ ظلامُها
قالت : ألا حان التفريق ، فاعهد (٣)
واذكر لنا ما شئت ، مما تشتهي
والله ، لا نعصيك أخرى المسند (٤)
ومن ذلك بيت (٥) له في ختام قصيدته الرائية :
يا صاحبي ، قِفَا نستخبر السدارا
أقوتُ فهاجت بالنعم تذكّارا (٦)
وأربعة (٧) أبيات في رائية أخرى مطلعها :
راح صحبي ولم أحْيُ التّوارا
وقليل ، لو عرجوا أن تُزارا

(١) الديوان ص ١٠٦ .

(٢) خفّض جأشها : خفف روحها .

(٣) جنّ ظلام العشر : انقضت الواهت . اعهد : أي اضرب موعداً .

(٤) أخرى المسند : آخر الدهر .

(٥) الديوان ص ١٤٣ .

(٦) النعم : منحدر الجبل إلى الوادي .

(٧) الدهران ص ١٦٣

وبيت^(١) في رائية ثالثة مطلعها :

أذنت هند ببين مبتكر
وحذرت البين منها فاستمر

وكل ما نصادفه في مثل هذه الأبيات كنايةات ورموز يبدو تطف الشاعر فيها واضحا حتى لا يغرق في وصف حسي لم يكن من قصده «الفني» أن يفرق فيه . وهو لهذا حين يصف محاسن المرأة ، يبدو كأنه يقضي « واجب » التقليد الفني الذي يقتضي في مثل هذا المقام أن يلمّ الشاعر بشيء من هذا الوصف .

ولا يكاد عمر يزيد في وصفه على بضعة أبيات بين سرده القصصي أحيانا . أو خلال التعبير عن حبه وأشواقه أحيانا آخرى . ووصفه لا يتجاوز تلك القيم الجمالية العامة الشائعة في ذلك العصر في تشبيهات بسيرة مألوفة ، بالصبح أو الشمس أو القمر ، في البهاء ، والكثيب والغصن . في الامتلاء والاستقامة والمرونة . أو بالأقحوان والخمر حين يتحدث عن الثغور والشفاه ، وغير ذلك مما يبدو أنه عند الشاعر جزء متمم لبناء القصيدة الفني . ولا أدل على ذلك من أن النساء جميعاً في قصائده على نمط جمالي واحد لا يكاد يختلف . فهن ممتثات الأرداف نحيلات الخصور مشرقات الوجوه كعهدها بهن . حتى في الشعر الجاهلي .

ومن ذلك قوله^(٢) :

بانوا بهيركولة فغم مؤزرها
كأنها نحت سحجف القبة القمر^(٣)

(١) الديوان ص ١٧٢ .

(٢) الديوان ص ١٤١ .

(٣) المركوكية : الحنة الجسم والخلق .

هيفاء ، قبَاء ، مصقول عوارضها
 عشراء عند التكبي ، حين تجتمر ^(١)
 تكاد من ثقل الأرداف إن نهضت
 إلى الصلاة ، بُعِيد البُسر تنبتر ^(٢)
 تجلو بمسواكها غُرًا مفلجة
 كأنها أقحوان شافه مطر ^(٣)
 ولعلنا نلاحظ ما في لغة هذه الأبيات من تقليد للشعر الجاهلي ، وما في صورها
 من مجازة للوصف التقليدي في هذا المقام .
 ومن ذلك قوله ^(٤) :

خَوْدٌ تضيء ظلامَ البيت صورثها
 كما يضيء ظلام الحنْدِس القمر ^(٥)
 مجدولة الخلق ، لم توضع مناكبها
 ملء العناق ، ألوف : جيئها عَطِير ^(٦)
 مكورة الساق ، مقصوم خلاخلها
 فمُشَبَّعٌ نَشِبٌ منها ، ومنكسر ^(٧)

-
- (١) قبء : ضامرة العطف . عوارضها : وجهها وعنقها . التكبي : الانكباب على المحمرة .
 تجتمر : تتبختر بالمجمر . نعم : ممتلئ . المؤزر : مكان عقد الأزار .
 (٢) البسر : الشمس أول طلوعها .
 (٣) شافه : جلاه .
 (٤) الديوان ص ١٣٤ .
 (٥) خود : شاة ، جميلة . الحنْدِس : القيل المظلم .
 (٦) مجدولة الخلق : بحكمة البنية . لم توضع مناكبها : لم تهبط أكتافها .
 (٧) مكورة : مستديرة . مقصوم خلاخلها : أي تشق خلاخلها لسن ساقها فينشبت بعضها في
 ساقها ، وهيكسر بعضها .

هيفاء لفاء ، مصقول عوارضها
 تكاد ، من ثقل الأرداف تنبهر
 تنمّر عن واضح الأنساب مُتسق
 عذب المقبل ، مصقول ، له أشر^(١)
 كالمسك . شيبَ بذوب التحلّ يغلطه
 تلجّ بصهباء مما عنقت جدر^(٢)
 ويبدو النظم والمحاكاة في أبياته التالية^(٣) التي يقضي بها الشاعر « حق »
 لتقليد الفني :

قطوف : ألوف للمجال ، غريرة
 وثيرة ما تحت اعتقاد المؤزر^(٤)
 سبته بوحف في العقاص مُرجل
 أثيث كقنو النخلة المتكور^(٥)
 وخدّ أسيل كالوذيلة ناعم
 متى يره راءٍ ، يهلّ ويسحر^(٦)
 وعيني مهاة في الحميلة مُطفيل
 مكحلة تبغي مراداً بلخوذ^(٧)
 وتبسم عن غرّ شتيت نباته
 له أشر كالأقحوان المنور

(١) الأثر : بياض الاسنان وتحزيرها .

(٢) جدر : بلد بالشام تنسب إليه الخمر ،

(٣) اديوان ص ١٢٨ .

(٤) قطوف : ضيقة الخطو .

(٥) الوسف : الثمر التزير الأسود .

(٦) الوذيلة : المرأة .

(٧) مراداً : مرعى .

وتخطو على بردتين غذاهما
سوائل من ذي جمّة متحير^(١)
من البيض . مكسال الضحى . بَحْتَرِيَّة
نقال ، متى تنهض إلى الشيء تنشتر

وواضح من هذه الأبيات أن الشاعر يستوحي لغة أمرىء القيس وتشبيهاته
وصوره وقيمه الجمالية في هذا المجال . وأنه يستخدم ألفاظاً وعبارات بعينها
استخدمها امرؤ القيس من قبل ، وذلك ما يؤكد ما نذهب إليه من أن هذا
الوصف لا يمت بصلة إلى اتجاه حسي ، من ناحية ، ولا يصدر من ناحية أخرى .
عن تجربة واقعية .

ويبدو تقليده في الوصف — ومحاكاته لعبارات امرىء القيس وصوره مرة
أخرى — في قوله^(٢) :

أعالي تصطاد الفؤاد نساؤهم
بميني خذول ورق الجمل مطلق^(٣)
ووحف يثنى في العِقاص كأنه
دواني قُطوف . أو أنابيب عنصل^(٤)
تضيل مدّاريها خلال فروعها
إذا أرسلتها . أو كذا غير مرسل

(١) يشبه الشعر حاتي صاحبه بنبات البردى المض لكثرة ما شرب من غدِير دي ماء جم . وذلك
كقول امرىء القيس :

وكشح لطيف كالجديل مخصر
وقريب من ألفاظه قول امرىء القيس أيضاً :
وماء كأنبوب ، السقي المذل
كبكر المقانة الهياض بصفرة
غداها نحر الماء غير المحلل

(٢) الديوان ص ٣٢٨ .

(٣) خذول : بقرة وحشية اتخذت عن السرب ، أي انقطعت . مطلق : ذات طفل .

(٤) وحف : شعر غزير أسود . العِقاص : الضفائر . العنصل : البصل البري .

- وتنكّل^١ عن غُرٍّ ، شتيت نباته
 عذاب ثنياه . لذيذ المقبل^(١)
 كمثل أقاح الرمل يجلو متونيه
 سقوط ندى من آخر الليل محض
 وتمشي على برديتين غذاهما
 يهايم أنهار . بأبضع مهل^(٢)
 من الحور مخماص^٣ . كأن وشاحها
 بعسلوج غاب بين غيل وجدول^(٣)
 نزوم الضحى . ممكورة الخلق . غادة
 هضم الحثى . حسانة المتجمل^(٤)

ويطول القول لو مضينا نستشهد لهذا الاتجاه عند الشاعر بوصفه التقليدي
 لمحاسن المرأة . والحق أنه كان اتجاهاً عاماً في ذلك العصر حتى عند العذريين
 أنفسهم . إذا بدا لهم أحياناً أن يصفوا محاسن من يحبون . كقول ابن الدمينه :
 مثلاً :

- عقيلة . أما ملاث^٥ إزارها
 فدعص^٥ . وأما خصرها فبتيل^(٥)

وقول جميل :

-
- (١) تنكّل : تفصلك .
 (٢) برديتين : مثنى بردية وهو الثنيات المعروف وتشبه به السوق في لدونها واستقامتها
 ولونها . يهايم : السيول .
 (٣) مخماص : ضامرة . العسلوج : الفصن الأصفر الناعم .
 (٤) ممكورة الخلق : مدججة البنية : حسانة : جميلة .
 (٥) ملاث إزارها : حيث يلف إزارها . دعص : قطعة مستديرة من الرمل . بتيل : ضامر

وبيض غريبات تُثني خصورها
إذا قُمن . أعجازٌ ثقال وأسوقُ
عرائر ، لم يعرفن بؤس معيشة
يُجنّ بين الناظر المتنوّق (١)

وقوله :

كأن الحدور أوجلت في ظلالها
ظباء الملا . ليست بذات قرون (٢)
إلى رُجّح الإعجاز . حور نمت بها
مع العتيق والأحساب . صالح دين

ويبدو أن هذا التوافق في الوصف بين العذريين وعمر بن أبي ربيعة وتكرار
صور نمطية بعينها من الجمال ينبع من طبيعة المجتمع الذي عاش فيه أصحاب
الاتجاه العاطفي على اختلاف نزعاتهم . فقد كان هذا المجتمع — كما هو
معروف — مجتمعاً « انفصالياً » لا مجال فيه للثاء بين الرجل والمرأة إلا في داخل
الأسرة أو في مناسبات قصيرة عارضة قد تسوقها المصادفة أو يحتال لها الرجل
أو المرأة على السواء . وفي مثل هذا المجتمع . لا بد أن يكون تصور الرجل
لجمال المرأة مقصوراً — في الأغلب — على المظهر المائي وحده ، وأن يتخذ
هذا المظهر صورة نمطية لا تتلون باختلاف الشخصيات والأحوال . فما دام
الرجل لا يصاحب المرأة مصاحبة ممتدة وفي أحوال ولحظات مختلفة . فإن تصويره
لجمالها لا بد أن يظل تصوراً مادياً مطلقاً لا تتصل به من المعاني النفسية والأحاسيس
الشخصية والتجاوب الوجداني والفكري ما يمزج بين الملامح المادية لامرأة ما ،
وشخصيتها وعلاقة الرجل بها وإحساسه بكيانها كشخصية إنسانية متكاملة
الوجود . وهكذا يظل القم — كل قم لكل امرأة جميلة — كالأقحوان المنور ،

(١) المتنوّق : المتأنق .

(٢) الملا : الصمراء .

والعينان كعيون الجأفر والوجه كالبدن أو الشمس ، والقوام نصفين ، أعلاه كالغصن اللدن ، وأسفله كالكتيب المهيل . ذلك لأنه لكي يكون لكل فم جداله الخاص لا بد أن يكون له « وجوده » الخاص وأن يحس به الشاعر إحساساً فردياً متميزاً نابعاً من شخصية المرأة وطبيعة العلاقة بينه وبينها . وحينئذ يمكن أن يتجاوز إحساس الشاعر به هذا المظهر الجسدي ليرى فيه معاني من العذوبة أو الإنسانية أو التعاطف أو الفكر أو الأسلوب الخاص في الحديث . ويمكن أن يتغير هذا الإحساس من لحظة إلى أخرى ومن لقاء إلى آخر . فيغدو الفم ترجماناً عن حزن أو سرور أو حب أو بغض أو معبراً عن ومضة شعورية أو فكرية خاصة أو غير ذلك مما يمكن أن يمتزج فيه الجمال الجسدي بمعاني أخرى من الجمال النفسي والفكري . وعندها تصبح العينان منبعاً لا ينضب من المحبة والإقبال والإعراض والتأمل والغموض والأسرار والوضوح والإشراق ، ويمتزج فيهما جمال التكوين بجمال الشخصية ووحى اللحظة وطبيعة العلاقة الخاصة بين رجل بعينه وامرأة بعينها . وعندها لا يصبح قوام المرأة - في عيني الرجل - مركباً هذا التركيب العجيب ، ولا تصبح حركتها تلك الحركة الثقيلة النمطية لدى كل امرأة ، ولا يوشك قوامها أن « ينبر » كلما قامت أو قعدت أو « سعت إلى جاراتها » ! وحينئذ يصبح لكل امرأة جميلة « شخصيتها » المتميزة ويكون لكل صلة بين رجل وامرأة طبيعتها الخاصة التي توحى للشاعر بصورة متفردة غير تلك الصور النمطية المشتركة التي رأيناها عند شعراء هذا العصر على اختلاف نزعاتهم ، سواء أكانوا عذريين أم حضريين .

وكيف يمكن للشاعر العذري حين يصف صاحبه ، أن يربط بين تلك المحاسن النفسية والفكرية والجمال الجسدي ، وهو لا يكاد يرى صاحبه إلا في الخيال ، يرضى « بالعام بعد العام تنقضي أواخره وأوائله وهما لا يلتقيان » ؟ ويقنع بأن يوافق طرفه طرفها حين ينظر إلى السماء بالنهار أو بالليل ؟ وكيف

يمكن لشاعر كعمر بن أبي ربيعة أن ينتهي إلى شيء من ذلك وهو دائم الاحتمال لكي يرى صاحبه على خوف ، فلذا رآها ففي جنح الظلام وفي فرصة لا تعرض إلا بين حين وحين ، فهما لا يملكان إلا أن يختلسا من المتع ما يستطيعان دون أن تكون هناك « صحبة » حقيقية تتألف فيها النفوس ويتجاوز فيها الإعجاب حدود الحمال الجسدي إلى الشخصية والطبع والأخلاق والتوافق ؟

ومن هنا كان هذا الوصف المادي لمظاهر الجمال انعكاساً لأوضاع اجتماعية وليس نزعة « حسية » عند عمر تقابل النزعة النفسية أو « الروحية » عند العذريين . والحق أنه لم يكن هناك « تقابل » أو « مفارقة » حاسمة بين العذريين وعمر بن أبي ربيعة ونظرائه . صحيح أن هناك وجوه خلاف جوهرية بين النزعتين ولكن بينهما مع ذلك « تداخلا » من جانب النزعة العمرية على الأقل .

فلم يكن عمر وأمثاله من الشراء مجرد طالبي هو يترجمون مغامراتهم اللاحية إلى شعر ، بل كانوا رجالاً يريدون أن يحيا حياة عاطفية كاملة ، لا هي خيالية مجردة كما يعيشها العذريون ، ولا هي حسية مفرقة في المادية كما يراها كثير من الدارسين .

ولعل هذا التنقل بين النساء والسعي الدائب إلى المغامرة لم يكن إلا تعبيراً من نوع آخر عن هذا القلق الذي كان يعتلج في نفس العربي حينذاك في تلك المرحلة الحضارية الخطيرة التي كان يقف فيها العربي مشدوداً بين نمطين من أنماط الحضارة والسلوك . وما أكثر ما يصف عمر نفسه - على لسان صاحباته - بأنه « طَرِف » ملول ، وما أشد صلة الملل بالنفس الرومانسية القنقة التي لا تكاد تظنر عما كانت تظنه غاية مطمحتها حتى تنصرف عنه باحثة عن مطمح جديد .

وعن هذه الصفة يقول عمر :

فوجدناك ، إذا خَبَرنا ، ملسولا
طَرِفاً ، لم تكن كما كنت قلنا (١)

ويقول أيضاً :

متنقلاً ، ذا مَلَّةٍ ، طَرِفاً
لا يستقيم لواصل أبداً

ويقول :

فقلت ، وصدت ، : أنت صبّ متيم
وفيك لكل الناس مُطَلَبٌ عذرا
ملولٌ لمن يهواك مستطرف الهوى
أخو شهوات ، تبدل المذاق والنزرا (٢)

ويقول أيضاً :

لقد أرسلت في السرّ ليلتي تلومني
وترعمني ذا مَلَّةٍ ، طَرِفاً جَنُداً
ومن هنا لم يكن شعر عمر خالصاً لتلك النزعة المادية وحدها ، بل إن به
وجهاً آخر يقترب فيه من الشعر العذري حتى ليحتلط بعض شعره بأشعارهم .
من ذلك قوله (٣) :

ألا فاعلمي ، أنا أشدّ صباباً
وأصدق عند البين من غيرنا عهداً

(١) اطرف : الذي لا يثبت عل صحة أحد لعله .

(٢) مستطرف : مستحدث . المذاق : المخلوط غير الخالص . والنزر : القليل .

(٣) الديوان ص ٩٦ .

غداً ، يكثر الباكون متألمينكم
وتزداد داري من دياركم بعدا
فإن تصرمني ، لا أرى الدهر قرّة
نعيني ، ولا ألقى سرورا ولا سعدا
وإن شئت ، حرمتُ النساء سواكم
وإن شئت لم أطعم نقاخا ولا بردا ^(١)
وقوله واصفا الحب بأنه كالقدر المكتوب كما يفعل العذريون ^(٢) :
قضى مُنْشِرُ الموتى عليّ قضيّة
بحبك ، لم أملك ولم آتها عمدا
فليس لقرب بعد قربك لذة
ولست أرى نأيا ، سوى نأيكم ، بعدا
أحبّ الألى يأتون من نحو أرضها
إليّ ، من الركبان ، أقربهم عهدا
فما نلتقي من بعد يأس وهجرة
وصدع النوى ، إلا وجدت لها بردا
على كبد قد كاد يبيدي بها النوى
صدوعاً ، وبعض الناس يحسني جلدا
وقوله ^(٣) :

ولقد قلتُ ، إذ تطاول هجري :
رَبُّ - لا صبر لي على هجر هند

(١) القحح : الماء البارد العذب .

(٢) الديوان ص ٩٧ .

(٣) لديوان ص ١١١ .

رَبِّ . قد شفني وأوهن عظمي
 وبرايت وزادني فوق جهدي
 رَبِّ ، حملتني من الحب ثقلاً
 رَبِّ ، لا صبر لي ولا عزم عندي
 رَبِّ ، علقتُها تُجدد هجري
 ذاك ، والله ، من شقاوة جدي !
 ليس حي لما يبدع أمر
 قد أحب الرجال قبلي وبمدي
 جمل الله من أحب سواكم
 من جميع الأنام ، نفسك يبدى
 وقوله (١) :

فما ليلة تمضي على الناس تنجلي
 ولم أذّر فيها عبرة تُخضل النحرا
 عليك ، ولم أشرق بريق ، ولم أجد
 من الحب سوراتٍ على كبدي فطرا (٢)
 ولكن قلبي سبق للحين نحوكم
 فجت ، فلا يسراً لقيت ، ولا صبرا

ولعلنا قد لاحظنا وجهاً من الشبه في الصياغة الفنية المعتمدة على التكرار بين
 شعره وشعر العذريين ، في مقطوعته الدالية السابقة التي يكرر فيها « رَبِّ »
 أربع مرات في ثلاثة أبيات ، مع ما فيها من تصرّيحهم المعهود بالعجز واليأس .
 ومن هذا القبيل قوله مرة أخرى (٣) :

(١) الديوان ص ١٣٢ .

(٢) سورات : سطوات . فطرا : أي صدعا وشفا .

(٣) الديوان ص ٢٣٢ .

ومن أجل ذات الحال أعلمت ناقي
 أكلفها سير الكلال مع الظلم
 ومن أجل ذات الحال يوم لقيتها
 بمندفع الأجاب . سابقني دمي
 ومن أجل ذات الحال ألف متزلا
 أحلّ به ، لا ذا صديق ولا زرع
 ومن أجل ذات الحال عدت كأني
 مخامر داء داخل ، أو أخور ربع ^(١)
 ألم تر ذات الحال أن مقالمنا
 لدى الباب ، زاد القلب ردّ عا على ردع !
 وتتردد في شعره ألفاظ اللوعة والتوجع المهدودة عند العذرين ، كما في
 قوله ^(٢) :
 فواكبدني ! من خشية البين بعدما
 رجوت نوالا من عثيمة ينفع
 فقد تركتني لا ألدنخله
 حديثا ، ونفسي نحوها تتطلّسع
 كما تتردد صيغ النداء والاستفهام والتعجب مقرونة بالتعبير عن شدة الوجد ،
 والإشارة إلى العاذلين ، كما في قوله ^(٣) :
 أبأ من كان لي بصرا وسمعا
 وكيف الصبر عن بصري وسمعي ؟

(١) الربع الحس .

(٢) الديوان ص ٢٢٧ .

(٣) الديوان ص ١٤٤

يحنّ بذَرحها أبداً فَوادي
 يفيض ، كما يفيض الغَرَبُ ، دمعِي (١)
 يقول العاذلون : نأت فدعها
 وذلك حين تهبامي وولعِي
 أأمجرها ، وأقعد لا أراها
 وأقطعها ، وما همت بقطعي ؟
 وأقسم لو حلمت بهجر هند
 لضاق بهجرها في النوم ذرعِي !
 ولعل أكثر أبياته اقتراباً من روح العذريين وأسلوبهم قوله من مقطوعته
 المشروقة (٢) :

أعبدُ ، ما ينسى مودَّتكَ القلبُ
 ولا هو يُسلِّبه رخاء ولا كُربُ
 ولا قولُ راس كاشح ذي عداوة
 ولا بعدُ دار ، إن نأيت ، ولا قرب
 وما ذاك من نُعمى لديك أصابها
 ولكنَّ حباً ما يقاربه حب
 فإن تقبلي يا عبْدَ توبة تائب
 يتبُّ ، ثم لا يوجد له أبداً ذنب
 أذلُّ لكم يا عبد فيما هو يومُ
 وإني ، إذا ما رامني غيركم ، صعب
 وأعذل نفسي في الهوى فتعقني
 ويأصرني قلب بكم كلف صب (٣)

(١) الغرب : الدلو .

(٢) الديوان ص ١٤ .

(٣) يأصرني : يطفئني

وفي الصبر عمن لا يواتيك راحة
ولكنه لا صبر عندي ولا لب

ولسنا نريد بهذه النماذج أن نثبت أن عمر بن أبي ربيعة كان شاعراً عذرياً .
ولا أن ننكر ما ذكر الدارسون عنه من ميله إلى اللهو وتصويره للجانب المادي
في الحب ، ولكننا نريد أن تكتمل صورته من خلال دراستنا لشعره غير متأثرين
بما يروى عن سلوكه وحياته . ولا يحملين إشاراته في نهاية وصفه لمغامراته أكثر
مما تحتمل . ولا مقابلين بينه - بالضرورة - وبين الشعراء العذريين وكأن
الاتجاهين طرفاً نقيض . فالحق أن عمر بن أبي ربيعة يمكن - كما ذكرنا - أن يكون
الجانب المدني في شعر ذلك العصر للتعبير عن روح تلك النقلة الحضارية -
الخطيرة وما أحدثته في روح العربي من حيرة وقلق .

على أن هناك وجهاً آخر من وجوه الحياة في المجتمع العربي حينذاك يمكن
أن يكون له أثره فيما نرى في شعر عمر بن أبي ربيعة من تنقل بين النساء ومن
محادثاته لأحاديثهن ووصفه لمجالسه بينهن . فقد زاد تحضر مكة والمدينة ونشأت
طائفة من الرجال والنساء على مستوى طيب من « ثقافة العصر » ومستوى عال من
المكانة الاجتماعية والثروة ، تتطلع إلى أن نحيا حياتها كما ينبغي أن يعيش المرء في
مجتمع متحضر . أما الرجال فقد كان الطريق أمامهم إلى هذا التكامل ميسوراً إلى
حد كبير ، يستطيع الواحد منهم أن يجد وأن يلهو وأن يزواج بين الدين والدنيا
في غير حرج ، لأن ذلك عنده هو النمط الطبيعي للحياة المتحضرة . وأما النساء
فقد كان طريقتهن أكثر عمراً . ولم يكن أمامهن من سبيل إلى تحقيق شيء من
« الوجود الاجتماعي » و « الرضى العاطفي » إلا بأن يرتبطن ببعض من يشيد
بذكرهن ويطري محاسنهن ويذكرهن بأسمائهن أحياناً أو يكنى عنهن أحياناً
أخرى خالقاً منهن بذلك « سيدات مجتمع » إن صح هذا التعبير .

، ومن هنا نستطيع أن نفهم تنقل عمر بين النساء من ناحية وتصويره النساء
مقبلات عليه عاشقات إياه من ناحية أخرى .

كان عمر ينتقل بين النساء لأنه يعيش في مجتمع متحضر وهو مع ذلك مجتمع « انفصالي » في الوقت نفسه . ومن هذا التناقض بين هاتين الطبيعتين كان لا بد أن ينشأ صراع في نفوس الشباب من ذوي الجاه والمال ممن يريدون أن يحبوا حياة حضرية كاملة .

ولا شك أن وجود المرأة وقيام صلة ما بين الجنسين من أهم مظاهر هذا التكامل . ولم تكن هناك وسيلة لقيام هذه الصلة إلا بتلك اللقاءات العارضة أو التي يحدث لها الشباب احتيالياً في مواسم الحج أحياناً أو في حياتهم العادية أحياناً أخرى كلما سنحت الفرصة وغفل الرقيب . ولهذا لم يكن غريباً أن يجمع فتى شاعر كعمر بن أبي ربيعة بين حديثه اللاهي عن النساء ، وتعبيره العذري عن عاطفة الحب . فلم يكن هذا السعي وراء النساء نابعاً من « تكوين » نفسي خاص أو فلسفة واضحة تغلب المتعة الحسية على المتعة النفسية ، ولكنه كان جانباً من جوانب الحياة عند الشاعر لا يناقض إحساسه بالمعاني النفسية والحب الصادق . وأغلب الظن أنه كان يجد من الشوق المخلص للقاء من يسعى إليها ما كان يجده الشاعر العذري في تطلعه إلى لقاء صاحبه . وعمر شاعر يعبر عن هذه الحياة بوجهيها المتكاملين ، شعور صادق بالحب ، ومحاولات للقاء تلحع عليها النساء طابعاً خاصاً تبدو معه على شيء من التحلل و « المادية » وإن لم تكن متحللة ولا مادية بالمعنى الصحيح ، فقد كانت تلك الطائفة من النساء ذوات المكانة أو « الثقافة » يردن أن يحققن لأنفسهن شيئاً من المكانة الاجتماعية في نطاق ما يسمح به ذلك المجتمع الانفصالي . ولم يكن هناك ما هو أنسب من أن يربطن أسبابهن بسبب فتى من فتيان قريش وشاعر مرموق يلهج الناس بشعره ويتفتى به المغنون . فأمثال عمر في ذلك المجتمع كانوا عند هؤلاء النساء كنجوم المسرح والسينما والتليزيون في هذا العصر . موضع الإعجاب من ناحية ووسيلة شهرة من ناحية أخرى .

ولعل مما يؤيد هذا الرأي أن كثيراً مما يصور عمر من مغامرات لا تقتصر

على صاحبه وحدها ، بل تسهم في إعداد اللقاء أو تشارك في مجلسه حين يتم اللقاء
 نساء أخريات من صديقات تلك التي جاء يزورها الشاعر ، وكأن الأمر يأخذ
 لديهن صورة « مغامرة اجتماعية » طريفة . من ذلك ما يرويهِ في قصيدة عينية
 معروفة عن هند و « أتراب هند » احتلن اللقاءه بأن أرسلن إليه من يفرسه
 بلقائهن ، دون أن يعلم عمر أنه رسول منهن ، حتى إذا جاءهن أخبرنه بالسر ،
 وأمن قد دبرن بأنفسهن هذا اللقاء . يقول الشاعر ^(١) :

فلما تواقفنا وسلّمتُ ، أشرقت
 وجوه زهاها الحسن أن تنقنما
 بَبَاهُنَّ بالعرفان لما عرفني
 وقلن : امرؤ باغٍ أَكَلٌ وأَوْضعا ^(٢)
 وقربن أسباب الهدوى لمتيم
 بقيس ذراعا كلما قيسن لأصبعنا
 فلما تنازعنا الأحاديث قلن لي
 أَخِفْتُ علينا أن نُغَرَّ ونُخدعا ؟
 فبالأمن أرسلنا بذلك خالدا
 إليك ، وبيتنا له الشأن أجمعنا
 فما جئنا إلا على وفق مسوعد
 على ملأ منا خرجنا له ممعا
 رأينا خلاء من عيون ، ومجلسا
 دَمِثَ الرَّبِّي سهل المحلة ممرعا
 وقلنا : كريم نال وصل كرائم
 فحق له في اليوم أن يتمتعنا

(١) الديوان ص ٢٢٨ .

(٢) باغ : يعني بمض إبل ضالة . أَكَل وأَوْضعا : أي أتعب بعيره بالسير السريع .

ومن هذه الأبيات نرى أن بعض هذه اللقاءات لم يكن يزيد على « هو » اجتماعي تريد به هؤلاء النسوة أن يلقين ذلك « النجم » الذي يتحدث عنه المجتمع المكي وأن يرطنن أسبابهن بسببه ، وهو سعيد كأبي قتي بهذا اللقاء يصفه في شعره مُدْلاً على غيره من الشباب الذين لا يتاح لهم مثله . وما « وصل الكرائم » إلا ذلك المجلس من الأُنس والسرور ، فتلاقي الحسنين في مجتمع انفصالي لا سبيل فيه إلى اللقاء إلا على هذا النحو .

ومن ذلك قوله ^(١) أيضاً :

تذكرتُ ، إذ قالت غداة سُوَيْقَةَ
ومقلتها من شدة الوجد تدمع
لأثرابها : ليت المغبري ، إذ دنت
به دارنا منا ، أتى فيودع
فما رمتها حتى دخلت فجاءة
عليها ، وقلبي عند ذاك يروّع ^(٢)
فقلن حذار العين لما رأيتني
لها : إن هذا الأمر أمر مشتع
فلما تجلى الروعُ عنهن قلن لي :
هلمَّ ، فما عنها لك اليوم مدفع
فظلتُ بمرأى شائق وبمسمع
ألا جذا مرأى هناك ومسمع !
ومنه قوله ^(٣) :

(١) الديوان ص ٢٢٣ .
(٢) رام يرم : أي انتقل أو برح .
(٣) الديوان ص ٢٩٤ .

فلمتُ واستأنست خيفة أن يرى
عدو مكاني أو يرى كاشح فعلي
فقلت ، وأرخت جانب السر : إنما
معي ، فتحدثت . غير ذي رقبة أهلي
- فقلت لها : ما بي لهم من ترقب
ولكن سِرِّي ليس بحمله مثلي
فلما اقتصرنا دونهنّ حديثنا
وهن طيبات بحاجة ذي التّبل^(١)
عرفن الذي تهوى فقلن لها : انذني
نطُف ساعة في طيب ليل وفي سهل
فقلت : فلا تلبّين ، قلن : تحدّثي
أتيناك ، وانسبن انسيابَ مها الرمل
فقمين وقد أفهمن ذا اللب أنما
فعلن الذي يفعلن من ذاك ، من أجلي

وهكذا كان المجتمع النسائي يطل على مجتمع الرجال من خلال الاتصال
بعمم وأمثاله ، وكان النساء يلقينه مجتمعات أحياناً ليسمرن معاً ، أو محتفيات به
أحياناً أخرى ثم يحلّين بينه وبين صاحبه بعد حين .

ولم يكن حديث عمر إذن عن مغامراته تلك حديث شاب مفتون بنفسه
تقفز تقاليد الغزل في الشعر - كما يرى أغلب الدارسين - وإنما كان مثلاً
لشباب كثيرين يحبون أحياناً حباً صادقاً ويلهون أحياناً لهواً بريئاً أو غير بريء
ويتحدثون عن ذلك كله فيما بينهم أو يصورونه شعراً إذا كانوا شعراء كعمر ،
ثمّين بذلك طبيعة الحياة في مجتمع حضري . ولست في حاجة إلى أن نلتمس كثيراً
من الأسباب لظهور عمر أو غيره من الشعراء ، في التطور الحضاري والفني ،

(١) التّبل : سقم الفؤاد .

وإن كان لهذا التطور أثره في ذلك بلا شك ، فإنه — كما نرى — من « طبيعة الأشياء » في مثل تلك المجتمعات الحضرية التي لا يتاح فيها لقاء الجنسين على نحو مشروع .

على أن بعض الدارسين مع ذلك قد أولوا حديث عمر عن نفسه في شعره عناية كبيرة ، وعدّوه ظاهرة جديدة في الشعر العربي تنبئ عن « شذوذ نفسي » . وفي هذا يقول الدكتور شوقي ضيف ^(١) ، معللاً ذلك بما يكاد يشبه الترجسية وعقدة أوديب « عند عمر :

« .. ومعنى ذلك أن عمر في ديوانه وغزله قد حول الغزل من الرجل إلى المرأة . فالصورة العامة في غزله أنه معشوق لا عاشق ، وعمر في ذلك يعبر عن تطور جديد في الحياة العربية ، فقبله لم تكن تعرف شاعراً يصبح شخصه موضوع الغزل في غزله ، إنما شخص المرأة هو الموضوع المعروف للغزل . وبعبارة أخرى ، كانت المرأة قبل غزل ابن أبي ربيعة هي المعشوقة ، أما في غزله فقد تحولت إلى عاشقة ، كما تحول عمر نفسه من عاشق إلى معشوق .

ولعل هذا ما جعل عمر يتفرد في غزله بشخصية واضحة ، لم يستطع أحد أن يجاريها ، لأن عمر نفسه ليس من السهل أن يوجد مراراً ، إذ لا بد للشاعر من ظروف كثيرة تحولّه من عالم العاشقين إلى عالم المعشوقين . لا بد أن يكون له ثراء عمر ، وأن تكون له أمه التي عاشت له ، وعاشت تعشقه ، وأيضاً لا بد أن يوجد مجتمع مكة ومسا فيه من نساء أصبن شيئاً من الحرية فكثرت الاختلاط بينهن وبين الرجال ، على نحو ما كثرت بين نساء مكة وابن أبي ربيعة .

ومهما يكن ، فإن هذا جانب واضح في غزل عمر ، بل هو خاصة تميزه عن غيره من الغزلين في تاريخ الشعر العربي . فقد انعكست العاطفة عنده ، وشذت هذا الشذوذ الذي حوله من عاشق إلى معشوق ، فإذا النساء هنّ اللائي يطلبنه ،

(١) التطور والتجديد في الشعر الاموي ص ٢٥٠ .

وإذا هو الذي يُدِلّ عليهن ويختال ، على نحو ما نرى في قوله :

فالت ليرب لها تحدّثها :

لنفسدن الطواف في عمر

قومي تصدّي له ليعرفنا

ثم اغمزيه يا أخت في حفر

فالت لها : قد غمزته فسأبّي

ثم اسبطرت تسمى على أثري (١)

عمر هو المتبع لا التابع ، وهو المطلوب لا الطالب ، وهو المعشوق لا العاشق . فالنساء يفتنّ به ، ويتصدّين له ، ويستهنّون كل فرصة للقاءه ، ويشرن له باليد حيناً وبالعين حيناً ، وهو في كل ذلك لا يعني ولا يلتفت دلالةً ونياً وإعجاباً بنفسه وجماله ... فهو الذي تستعر له قلوب النساء حين يفرّ من أيديهن ، وهو الذي يذيب قلوبهن كددا وحسرة حين ينصرف عنهن . إنه هو المعشوق الذي يستصيبهن والمحبوب الذي يعلّذهن . وهل في مكة من فتاة أو سيدة إلا قد براها حبه ، وإنها لتنظر من وراء الكوى والخروق ممرّة ، لتملأ عينها بجماله وحسنه ! »

ويرى للدكتور شكري فيصل مثل هذا الرأي — فيقول (٢) :

« وفي شعر عمر نماذج كثيرة يتحدث الشاعر فيها عن نفسه حديثاً مباشراً حيناً ، وحيناً آخر من خلال نفوسهن وعبر نظراتهن . إنه لا يتحدث عن حبه بل عن حب الصبايا له وتطلعهن إليه . وإنه لا يصف وقع حب صاحبه في نفسه فيعلّ جَمِيمٍ مثلاً قدرَ ما يصف وقع حبه في قلبها هي . إن حبه كان بتعبير آخر ، فخراً وإشادةً بأكثر مما كان تذلاً وانكساراً . وأين هو في ذلك من حب

(١) اسطوت : أسرعت .

(٢) تطور النزول بين الجاهلية والإسلام ص ٢٨٩ .

العذريين الذي نشهد فيه فتاة الذات ، والذي يكون وقوف الشاعر فيه عند ذاته وقوف الذي يريد أن يبين عن عمق هذا الحب وعن مداه ، لا وقوف المفتخر المشيد ؟ .. ولعل من مظاهر هذا الفخر أن يُنطق به صواحبه في أقوالهن ، وأن يعبرن عنه بذلك في أفعالهن ، فهن اللواتي يرسلن إليه الرسائل ، وهن اللواتي يخرجن إليه ويقامرن من أجله ، ويستعطفنه ، ويدعونه باكيات بين يديه ، ويدعون على أنفسهن من أجله ، ويدعون له بأن يحفظه الله وأن يجبره حاضراً ومسافراً وأن يرده إليهن . وما أكثر ما أشدن بجماله ، وأعجبين بشبابه ، وتمتتين موافقته في ساعة صفاء ... »

ولسنا ننكر وجود هذه الحقائق في شعر عمر ، لكننا نرى أن في تصويرها على هذا النحو وكأنها الجانب الأوحده للصورة وعلى أنها تمثل شذوذاً نفسياً عند الشاعر ، شيئاً غير قليل من المبالغة .

فالحق أن الحديث عن تلك اللقاءات كان شيئاً مألوفاً ، حتى عند العذريين أنفسهم ، إذا ما أتبع لهم على هذا النحو ، وقد نجد عندهم — على اختلاف في الدرجة — ما نجده عند عمر من إعجاب بنفسه أو تصوير لإعجاب النساء به . يقول جميل ^(١) مثلاً :

بينما هنّ بالأراك معاً
إذ بدا راكب على جملة
فتأطرن ثم قلن لها
أكرميه ، حُبَّيتِ ، في نزله
فظلنا بنعمة واتكأنا
وشربنا الخلال من قلله ^(٢)

(١) ديوان جميل ص ٥٢ .

(٢) القتل : ج قلة ، الجرة .

ويقول (١) :

إني، عشيّة رُحْتُ ، وهي حزينة
تشكو اليّ صباية ، لصبور
وتقول: بيتٌ عندي ، فديتك، ليلة
أشكو إليك ، فإنّ ذاك يسير
غراء ميسامٌ ، كأنّ حديثها
درّ تحدر نظمه ، مشور
لا حسنها حُسنٌ ، ولا كدلاها
دَلٌ ، ولا كوقارها : توفير

ويصف مغامرة له في زيارتها فيقول أيضاً (٢) :

ولست بناس أهلها حين أقبلا
وجالوا علينا بالسيوف وطوفوا
وقالوا : جميلات في الحيّ عندها
وقد جردوا أسيافهم ، ثم وقفوا
وفي البيت ليث الغاب ، لولا مخافة
على نفس جُمْل ، والإله ، لأرغفوا (٣)
هممتُ ، وقد كادت مراراً تطلعت
إلى حربهم نفسي ، وفي الكف مرهف

ويقول مرة أخرى متحدثاً عن لقاء كلقاء عمر في جملة من النساء (٤)

(١) الديوان ص ٦٠ .

(٢) الديوان ص ٣١ .

(٣) أرغفوا : سالت دعاؤهم .

(٤) الديوان ص ٣٤ .

ويبيض غريرات يُثْنَى خُصُورَهَا
 إذا قمن ، أعجازٌ ثِقَالٌ وَأَسُوقُ
 غرائرٌ لم يعرفن بؤس معيشة
 يُجَنِّنَ بهن الناظر المتنوّق
 وغلغلت من وجد إليهن بعدما
 سريتُ ، وأحشائي من الخوف تحقّق
 معي صارم قد أخلص القَيْنُ صقله
 له — حين أغشيه الضريبة — ورن (١)
 فلولا احتيالي ضيق ذراعاً بزائر
 له من صبايات إليهن أولق (٢)

وإذا كان عمر يقول :

وكنّ إذا أبصرني ، وسمعتني
 سعين ، فرّقن الكوى بالمحاجر (٣)
 فإن جميلاً يقول :

سدّدن خصاص الخيم لما دخلنه
 بكلّ لبان واضح وجبين (٤)

ولستأ نريد بهذا أن نخلط بين هذين الاتجاهين أو نتجاهل الفروق الواضحة
 بينهما في موقف الشاعر العام من التجربة العاطفية وتصويره لها . بل نريد أن
 نؤكد أن أمثال هذه الأحاديث في مجتمع كذلك المجتمع كانت شيئاً مألوفاً .

(١) القين : الحداد وصانع السيوف . الضريبة : ما يضرب بالسيف وغيره .

(٢) أولق : جنون .

(٣) رقعن الكوى بالمحاجر : أي سددن بعيونهن وتحدث الخيمة وهن ينظرن إليه من روايتهما

(٤) الخصاص : الخرق ، اللبان ، الصدر .

لأن اللقاء نفسه لم يكن شيئاً يمكن أن يفضله الشاعر أو يصوره دون « إعجاب ،
بنفسه إذا استطاع أن يصل إلى ما يريد برغم المتعاليذ والرقباء .

على أن للكثير من المقطوعات التي يتحدث عمر فيها عن فتنة النساء به وجهها
آخر يبين أن الحب عنده عاطفة مشتركة وإعجاب متبادل ، وأنه كلما
أفصحت له صاحبتة عن حبها ، أفصح هو عن حب لا يقل حرارة وإخلاصاً .
وهو يرسم صورة صغيرة أنيقة لهذه العاطفة المشتركة فيقول ^(١) :

بنفسي من أشتكبي حبه
ومن إن شكّا الحبّ لم يكذب
ومن إن تخطّ أعيتّه
وإن يرني ساخطاً ، يُعتب
ومن لا أبالي رضى غيره
إذا هو سرّ ولم يفضب
ومن لا يطيع بنا أهله
ومن قد عصيت له أقربى
ومن لو نهاني ، من حبه ،
عن الماء ، عطشاناً ، لم أشرب
ومن لا سلاح له يتقى
وإن هو نُوزِل ، لم يُغلب

وهو يصف لوعة صاحبتة عند فراقه ، ثم يحتم بتصويره لوعته هو أيضاً لهذا
الفراق فيقول ^(٢)

ولقد حفظتُ ، وما نسيت مقالها
عند الرحيل : هجرتني ، حبي !

(١) الديوان ص ٩٢ .

(٢) الديوان ص ٥٢ .

قالت رُمَيْلة حين جثت مودّعا
 ظلماً بلا تِرة ولا ذنب :
 هذا الذي وليّ فأجمع رحلة
 وابتاع منا البعدَ بالقرب
 فأجبتها والدمع مني مُسبل
 سكبّ ، ودمعي دائم السكب
 أن قد سلوت عن النساء سواكم
 وهجرتهن ، فحبكم طي !
 ويقول معبراً عن هذا الحب المشترك (١) :

بنفسيّ من شفيّ حبه
 ومن حبه باطن ظاهر
 ومن لست أصبر عن ذكره
 ولا هو عن ذكرنا صابر
 ومن إذ ذُكرنا ، جرى دمه
 ودمعي لذكرى له ، مائر (٢)
 ومن أعرف الود في وجهه
 ويعرف ودي له الناظر

ويقول موازناً بين حزن صاحبه وحزنه لحظة الوداع (٣) :

قالت : تُشيعنا ؟ فقلت صبايةً :
 إن المحب لمن يحب مشيع !

(١) الديوان ص ١٣٨ .

(٢) مائر : جار

(٣) الديوان ص ٢٤٠ .

فاسترجعت وبكت لما قد غالما
 إن الموفق ، فاعلموا ، مسترجع
 فتبعتهم ومعي فؤاد موجه
 صباً بقربهم ، وعين تلمغ
 ويقول مرة أخرى^(١)

أرسلت هنداً إلينا رسولا
 عاتبا : أن ما لنا لا نراكا ؟
 فيم قد أجمعت عنا صدودا ؟
 أردت الصرم : أم ما عداكا ؟
 إن تكن حاولت غيظي بهجري
 فلقد أدركت ما قد كفاكا
 قلت : مهما تجدى بي ، فلاني
 أظهر الودّ لكم فوق ذاكا

وقد سبق الدكتور طه حسين إلى الرأي القائل بالاتجاه الحسي عند عمر
 وبافتتانه بنفسه فقال^(٢) :

« ولنختصر حكمتنا في عمر بن أبي ربيعة . كان هذا الحب حسيّاً صادقا ،
 متوقفاً بطبعه ، شديد التأثير في النساء حتى الفتنة : وقد فتن عمر النساء وتيمهن
 فأخذن يطربنه وينهاككن عليه حتى فتن بنفسه ، فلم ينغنّ بحبه إياهن كما تغنى
 بعبهن إياه . » على أن الدكتور طه حسين في مواطن أخرى من مقاله عن عمر
 قد وضع القضية في موضعها الصحيح فقال^(٣) :

(١) الديوان ص ٢٨٣ .

(٢) حديث الأربعاء ج ١ ص ٣١٤ .

(٣) المرجع السابق .

« .. رأينا أن عمر لم يكن عذريا ، ولم يكن يريد أن يذهب مذهب العذريين ، وإنما كان عمليا محققاً يلتصق الحب في الأرض لا في السماء . ورأينا كذلك أنه لم يكن يذهب في حبه مذهب أصحاب المجون من شعراء العصر العباسي ، فلم يكن يسرف في العبث وإنما كان يقتصد اقتصاداً ويتوسط في حبه توسطاً ، فيعف كثيراً ويعبث قليلاً . وكانت ظروف حياته نفسها تكرهه على العفة ، لأنه لم يدع امرأة شريفة من قريش إلا شَبَّ بها ، وما كان له أن يتجاوز العفة في هذا التشبيب كانت الصلة الجنسية أساس الحياة الأدبية وغايتها بالقياس إلى عمر بن أبي ربيعة . فهو لم يكن يتصور المرأة إلا على أنها مكملة للرجل ، لا يستطيع أن يعيش بدونها كما أنها لا تستطيع أن تعيش بدونه . »

ولم يكن عمر يقصر هذه الصلة على معناها المادي وحده وإنما كان يريد لها واسعة متناولة جميع أطراف الحياة . ولست أشك في أن عمر كان صديقا للمرأة بالمعنى الحديث الذي نفهمه لصداقة المرأة . كان يريد لها من الحرية مثل ما يريد للرجل ، وكان يريد أن تكون صلة الغزل بين الرجل والمرأة صلة طاهرة لا حرج فيها ولا جناح . وكان يريد أن تظهر المرأة فخرها بجمالها وروعها كما يظهر الرجل فخره بشجاعته وبأسه . وكان يريد أن تستفيد الجماعة الإنسانية من خلال المرأة كما تستفيد من خلال الرجل . كان يريد أن تزول الفروق بين الجنسين وألا يكون بينهما حجاب . وسواء علينا أشعر بذلك أم لم يشعر ، أكوّن فيه رأياً صريحاً أم لم يكوّن ، فهناك شيء لا شك فيه وهو أن شعر عمر بن أبي ربيعة ليس إلا تغنياً بجمال المرأة وتأثيرها في حياة الرجل ومكانها من نفسه . وكان كل شيء في حياة عمر وسيلة إلى الاتصال بالمرأة وذكرها والتحدث إليها ... وقد ذهب الشعراء مذهب عمر بن أبي ربيعة ، وتأثر النساء تأثراً شديداً بهذه الحركة الغزلية ، فأحببتها وحرصن عليها واجتهدن في تقويتها وتذكية نارها ، واستبقن إلى إرضاء الشعراء وتحريضهم على قول الشعر وإغرائهم بالغزل فيه .

أظنك تستطيع الآن أن تفهم السبب في افتتاح النساء بعمر وتنافسهن فيه واستباقهن إلى مودته ، وأظنك تشاركني في الحكم بأن عمر لم يكن معرورا ولا مفتونا ولا تياها ، كما كان يظن به بعض القدماء ، وكما يظن به بعض المحدثين أيضاً . كان عمر يصف نفسه كثيراً ، وكان يسرف في الوصف أحياناً . حتى قال له ابن أبي عتيق ذات يوم : لم تشبب بها وإنما شببت بنفسك . ولكن مصدر هذا لم يكن غرورا ولا فتنة ولا تياها ، وإنما كان حب النساء إياه حقا وتما الكهن عليه حقا ... لم يكن عمر مغرورا ولا تياها ، كما انه لم يكن كاذب الحب ولا متكفه . وإنما كان صادق الحب حقا . قويه أيضاً ...» .

ولا نظن أن عمر بن أبي ربيعة كان يسعى إلى « تحرير » المرأة — قاصداً أو عن غير وعي — ولا أنه كان « يريد لها من الحرية مثل ما يريد للرجل » فما كانت أحوال المجتمع العربي حينذاك تسمح بشيء من هذا ولا تقيمه في نفوس أكثر الناس تحمرا و « عصرية » . لكن الذي يعيننا من هذه الصورة التي قدمها الدكتور طه حسين إلحاحه على أن عمر كان يريد أن يكون الحب عاطفة مشتركة متكاملة بين الجنسين . وأن النساء كن يسعين إليه قاصدات أن يذكين نار تلك الحركة الغزلية ليطلن من خلالها على عالم الرجال ويكون لهن بعض شأن وذكر يتناسبان مع مكانتهن الاجتماعية و « ثقافة بعضهن » ، وأن عمر حين كان يذكر لقاءه مع هؤلاء النسوة لم يقلب وضع الغزل في الشعر العربي بل كان يصور هذا الإقبال من النساء عليه . مفتونا به حيناً . ومحباً صادقاً في كثير من الأحيان .

وقد جلى هذا الوضع الدكتور جبرائيل جبور في مقدمة كتابه « حب عمر ابن أبي ربيعة وشعره » فقال :

« ونود أن نقول إن المرأة لا تختلف عن الرجل في شؤون الحب وقد تكون البائدة فيه . وإن تلاكأت في إظهاره للرجل . ومن هنا ، فكما كان عمر ينشد الجمال ويسعى إلى المرأة . كانت هناك نساء يحببهن قبل أن يعرف بالأمر ،

بل كان بعضهم يسعين إلى الاتصال به والتحدث إليه والتمتع بمجلسه .
فكنّ بهذا أسبق منه في الشعور بهذه العاطفة ، وأحياناً في إظهارها ، . ولعل هذا
الذي كان يدفعه أحياناً إلى التغزل بنفسه وإلى أن يقول مغالياً : كنت وأنا
شاب أعشق ولا أعشق . ولكنه صرح من ناحية أخرى ، حين سمع أن بعضهم
يتشوقن للقاء ويرغبن في التحدث إليه ، أنه كان أكثر منهن شوقاً ورغبة
فقال :

وقرّين أسباب الهوى لمتيّم
يقيس ذراعاً كلما قيّس إصبعا

أما كون عمر حضرياً ولهذا فهو متهم في حبه ، فليس أيسر من رد هذه
التهمة . ولا أرى حضرياً واحداً مدركاً يمكن أن يقبلها . وإذن فليس الحضريون
ولا المعدادون مكذّبين في حبه . وليس يعني هذا أن كل محب يجب أن يكون
معداداً في الحب ، أو حضرياً ليكون حبه صادقاً ، ولكن الذي نذهب إليه هو
أن الحب ليس مقصوراً على البداية وليس يحتم فيه أن يقصر دائماً على فتاة واحدة
كما كان شأن العذريين في الأخبار التي قصها عنهم الرواة ... وليس هذا في الحب
الجمعي وحسب ، بل في الحب المتكامل أيضاً ، ذلك الحب الذي يثيره الجمال
والخير من جميع النواحي المادية والروحية .

ويبدو أن سلوك عمر ونظرائه وما روي عنهم من عبث قد تسلل إلى
أحكام الدارسين لشعر هؤلاء الشعراء ، وإن جاهدوا أن يدرسوا هذا الشعر
دراسة موضوعية علمية محايدة . وليس أدل على ذلك من أن ينسب الأحوص
إلى انجساحه عمر وأن يوصف بالعبث والانحراف ، كما في قول الدكتور طه
حسين (٢) :

« كان الأحوص فاجراً بأوسع ما تدل عليه هذه الكلمة . كان يشرب

(١) حديث الاربعاء ج ١ ص ٢٦٦ ، ٢٧٠ .

ويسرف في الشرب وكان يحب النساء ... وكان بنو أمية معذورين في الصوة
 عليه وأخذه بما أخذه به من شدة ... ثم لها عن الناس ودينهم وشؤونهم المختلفة
 بهذه اللذات المنكرة التي كان يتهالك عليها تهالكاً شديداً . وأنا أصدق أنه قال
 تلك الجملة المنكرة التي أخجل أن أرويها في هذا الحديث ، والتي تمثل نفساً
 فاجرة حقاً . لا تحفل بأدب ولا مروءة ولا دين ... كان - إذا أراد - وفيّاً
 حسن الحديث إلى من يحب ، ولكنه كان عابثاً أيضاً . وكان يلهو بالغزل كما
 يلهو بالهجاء ، فكان يكذب على نساء الأنصار فيحرجهن ويخرج أزواجهن .
 وفي هذا القول حكمان أحدهما « أخلاقي » يتناول سلوك الشاعر في الحياة ،
 والآخر فني يربط شعره بما هذا السلوك من لهو وعيث .

على أننا لو استمررنا شعر الأحرص لتبين لنا أنه شعر لا يختلف في أغلبه عن
 شعر العذريين في عفته وحرارة عاطفته وأسلوبه الفني ، حتى لنذكر عند سماعه
 بعض شعر المجنون أو جميل أو ابن الدمينه ، كقوله (١) مثلاً :

وإني ليدعوني هوى أم جعفر
 وجاراتها من ساعةٍ فأجيبُ
 وإني لآتي البيت ما إن أحبه
 وأكثر هجر البيت وهو حبيب
 تطيب لي الدنيا مراراً ، وإنها
 لتخبث حتى ما تكاد تطيب
 وإني إذا ما جئتكم متهللاً
 بدا منكم وجهٌ على قطوب
 وأغضى على أشياء منكم تسوئي
 وأدعى إلى ما سركم فأجيب

(١) ديوان الأحرص ٧٧ .

وأحبس عنك النفس ، والنفسُ صبة
 بقربك ، والممشى إليك قريب
 وما زلت من ذكراك حتى كأنني
 أميمٌ ، بأفياء الديار سليب
 أبثك ما ألقى ، وفي النفس حاجة
 لها بين جلدي والعظام ديب
 هبيني أمراً ، إما بريئا ظلمته
 وإما ميئاً مذنباً ، فينبوب
 فلا تتركني نفسي شعاعاً فإنها
 من الحزن قد كادت عليك تذوب
 لك الله ، إني واصل ما وصلتي
 ومئنّ أما أوليتني ومثيب
 وآخذ ما أعطيت عفواً ، وإنني
 لازورٌ عما تكرهين ، هبوب

ويعلق صاحب الأغاني على هذه الأبيات بقوله : « هكذا ذكره الأنفخش
 في هذه الأبيات الأخيرة ، وهي مروية للمجنون في عدة روايات ، وهي بشعره
 أشبه » (١) .

والحق أن الأبيات وردت في ديوان المجنون ، لكن ذلك لا يقدر في
 المعنى الذي أردناه من بيان هذا الاتجاه العذري عند الأحوص حتى يختلط
 شعره بأشعار العنريين .

على هناك من الشعر الثابت للأحوص ما يؤكد مرة أخرى هذا الاتجاه

(١) الأغاني ج ٦ ص ٥٢ .

العذري الذي يتناقض ما يعرف عن سلوكه من عبث ، كما في قوله (١) :

أني كل يوم حبة القلب تُقَرعُ
وعيني ، لبين من ذوي الود ، تدمعُ ؟
أبالجد أني مُبتلى كل ساعة
بهم ، له لوعات حزن تطلّع ؟
إذا ذهبت عني غواش لعبرة
أظل لأخرى بعدها أتوقع
فلا النفس من تهامها مستريحة
ولا بالذي يأتي من الدهر تقنع
وهاج لي الشوق القديم حمامة
على الأيك ، بين القريتين تُفجع
مطوقة تدعو هديلا ، وتحتها
له فن ذو نضرة يتزعزع (٢)
وما شجوها كالشجو مني ولا الذي
إذا جزعت مثل الذي منه أجزع
فقلت لها : لو كنتِ صادقة الهوى
صنعت كما أصبحت للشوق أصنع
ولكن كنتِ الوجد ، لإلترتما
أطاع له مني فؤاد مروّع
وما يستوي بالك لشجو ، وطائر
سوى أنه يدعو بصوت ، وتسجع

(١) الديوان ص ١٣٧ .

(٢) يتزعزع : يهتز . وأصل المعنى وتحتها ذو نضرة يتزعزع له فن .

بلى ، أنا مما قد بدأ منك ، فاعلمي
 أصب بعيداً منك قلباً وأوجع^(١)
 ولو أن ما أعتى به كان في الذي
 يؤمل في معروفة اليوم مطمع !
 ولكنني وكنت من كل باخل
 عليّ بما أعنى به وأمنع
 أجيدك ، لا تنسى معاداً وذكراها
 فبقراً دمع العين منك ، فتهجع !
 طربت ، فما ينفك يمزك الهوى
 مودع بين راحل ، ومودع
 أبى قلبها إلا بعداً وقسوة
 ومال إليها ود قلبك أجمع
 أفق أيها المرء الذي بهومه
 إلى الظاهر الثاني المحلة بنزع
 فما كل ما أملكته ، أنت مدرك
 ولا كل ما حاذرتك عنك يدفع
 ولا كل ذي حرص يزاد بحرصه
 ولا كل راجٍ قفعة المرء ، ينفع
 إذا ما أتى من نحو أرضك راكب
 تعرضت واستخبرت ، والقلب موجع
 فأبدا إذا استخبرت ، عمداً بغيرها
 ليخفى حديثي ، والمخادع يخدع
 وأخفي ، إذا استخبرت ، أشياء كارها
 وفي النفس حاجات إليك تطلع

(١) يريد الشاعر : أصب منك قلباً بكثير .

فمرك هندي في الفؤاد مكم تضمته متي ضمير وأضلع

والحق أني لم أعر في ديوان الأحوص على غزل يمكن أن يكون صورة
لحياته الالهية ، أو يمكن أن يبرر نسبته إلى التزعة الحسية أحيانا ، أو الفجور
أحيانا كما رأينا عند بعض الدارسين .

لكن ، لعل العرجي ، هو أكثر شعراء هذا الاتجاه شبها بعمر بن أبي ربيعة
في طبيعة تجربته وفي صورتها الفنية معا . والعرجي . - كعمر بن أبي ربيعة -
عريق النسب في قریش ، فهو من سلالة الخليفة عثمان بن عفان ، وكان كعمر
أيضا من شباب مكة المرموقين ، من ذوي الوسامة والفراغ والمال . وقد ربط
القدماء بينه وبين ابن أبي ربيعة في السلوك والفن فقال عنه صاحب الأغاني
« وكان من شعراء قریش ومن شهر بالفرز منها ونحا نحو عمر بن أبي ربيعة في
ذلك وتشبه به فأجاد . وكان مشغوقاً باللهو والصيد حريصاً عليهما ... وكان
أشقر أزرق العينين جميل الوجه ^(١) » . على أنه في حياته يتميز عن عمر بأنه كان
من الفرسان المعدودين ، « وقد حارب مع مسلمة بن عبد الملك بأرض الروم ،
وكان له معه بلاء حسن ونفقة كثيرة » فهو إذن يجمع بين الحب والفروسية على
نحو قد يتوقع معه أن يخالف عمر في شعره مخالفة ما .

والحق أن هذا الخلاف يتضح في أسلوب العرجي أكثر مما يتضح في طبيعة
التجربة عنده . فأسلوبه أكثر صقلا وتماسكا ، وأقل إلحاحاً على محاكاة الحوار
النسائي « العادي » الذي خلع على شعر عمر ما عرف به من ليونة و « ظرف » .
وهو لا يضحّي باستقصاء الصورة الشعرية - مثلما يفعل عمر - في سبيل تحقيق
هذا الحوار بل يرسم صورته بكثير من العناية والخلق .

أما تجربته فتكاد تكون صورة مما رأينا عند عمر في تصويره لمغامراته

(١) الأغاني ج ١ ص ١٤٩ .

الليلىة : محاولة لزيارة يدفع الشاعر إليها شوق ملح أو رسول من صاحبه ،
وتصوير لمشاعر الحزن والخوف ، ثم اختيال للوصول وتعبير عما ينتاب صاحبه
من روع وهي تفاجأ بدخوله ، وعودة إلى الطمأنينة والفرح ببقائه ثم فراق
ووداع إذا بدا ضوء الصباح .

ونلاحظ على مغامرات العرجي ما لاحظناه على مغامرات عمر من مشاركة
أكثر من امرأة في تدبير اللقاء وكأنه سمر تلتقي فيه هؤلاء النسوة بذلك الفن
الشاعر الوسيم المعروف ، يسمعن منه ، ويتوقعن أن يعلو شأنهن إذا ذكرهن في
بعض شعره ، ثم انتهاء المغامرة بأبسر إشارة إلى المنع الحسية ، وتواصل بالتطلع
إلى لقاء جديد .

ولعل خير ما يمثل شعر العرجي هذه الأبيات التي فلمس فيها تركيزاً لا
نجد في قصائد عمر ، وإحكاماً في التعبير والتصوير نفتقدتهما عنده (١) :

حورٌ بعث رسولاً في ملاطفة

ثقفاً، إذا عقل النساء الوهم (٢)

إني أن إتنا هدأ إذا غفلت

أحراسنا، واقتضحنا إن همو علموا (٣)

فجئت أمشي على هول أجسته

تجشتم المرء هولاً، في الهوى، كرم

إذا تخوفت من شيء أقول له :

قد جف فامض - بشي - قد رالفلم

أمشي كما حركت ريع يمانية

غصنا من البان رطباً طله الديم

(١) المرجع السابق .

(٢) ثقفاً : لبيب - عقل ، أي حيز .

(٣) هدأ : حين يتقدم الليل ، أو في سكون الليل . أحراس : حراس

فِي حُلَّةٍ مِنْ طَرَّازِ السُّوسِ مُشْتَرِيَةً
 تَعْفُو بِهَدَايِهَا مَا أَثَرَتْ قَدَمُ (١)
 وَهَنَ فِي مَجْلَسِ خَالٍ وَلَيْسَ لَهُ
 عَيْنٌ عَلَيْهِنَّ أَنْخَاشَا ، وَلَا نَدَمٌ
 حَتَّى جَلَسَتْ إِزَاءَ الْبَابِ مَكْتَتِمًا
 وَطَالَبَ الْحَاجُّ نَحْتَ اللَّيْلِ مَكْتَتِمٌ !
 أَبْدَيْنَ لِي أَعْيُنًا نَجْثَلًا : كَمَا نَظَرْتُ
 أَدَمَ هِجَانِ أَتَاهَا مَصْعَبُ قَطِيمٍ
 قَالَتْ كَلَّابَةٌ : مِنْ هَذَا ؟ فَقُلْتُ لَهَا
 أَنَا الَّذِي أَنْتَ مِنْ أَعْدَائِهِ ، زَعَمُوا !
 أَنَا أَمْرٌ جَدَّ بِي حَبٌّ فَأَحْرَضَنِي
 حَتَّى بَلَيْتُ ، وَحَتَّى شَفَقَتِي السَّقَمُ (٢)
 لَا تَكِيلِينِي إِلَى قَوْمٍ لَوْ أَهَمُّوا
 مِنْ يَفَضْنَا أَطْعَمُوا الْحَمِي ، إِذْ نَطَعِيمُوا
 وَأَنْعَمِي نِعْمَةً تُجْزَى بِأَحْسَنِهَا
 فَطَالَمَا مَسْتَنِي مِنْ أَهْلِكَ النِّعَمُ
 هَذَا يَمِينِي رَهْنٌ بِالْوَفَاءِ لَكُمْ
 فَارْضَيْتُ بِهَا ، وَلَأَنْفُ الْكَاشِحِ الرَّغَمُ
 قَالَتْ : رَضَيْتُ ، وَلَكِنْ جِئْتُ فِي قَمَرٍ
 هَلَا تَلَبَّثْتُ حَتَّى تَدْخُلَ الظُّلَمُ !
 فَبِتُّ أَسْقَى بِأَكْوَاسٍ أَعْلُ بِهَا
 مِنْ بَارِدٍ طَابَ مِنْهَا الطَّعْمُ وَالنِّعَمُ

(١) تعفو : تمحو وتزيل . هدايا : طرفها .

(٢) أحرضني : أسقني وجعلني أشرف على الهلاك .

حتى بدا ساطع للفجر نخبه
 سنا حريقٍ بليلى حين يضطرم
 كفرّة الفرس المنسوب قد حُشرت
 عنه الجلال تلالاً وهو يلتجم ^(١)
 ودّعتهن ، ولا شيء يراجعني
 إلا البنان ، وإلا الأعين السُّجُم
 إذا أردن كلامي عنده اعترضت
 من دونه عبرات . فانشئ الظلم
 تكاد إذ رُمنَ نهضاً للقيام معي
 أعجازهن من الأنصاف ، تنقسم

ولعلنا نلاحظ حرص الشاعر - أول ما يحرص - على تصوير ما يكتنف
 محاولة الوصول من أحاسيس ، وعلى ما ينتهي إليه اللناء من سمر أكثر من ميله
 إلى التعبير عن المتع الحسية ، فليس في الأبيات إلا « إشارة » واحدة إلى الرغبة
 والاشتيااء في بيته « أبدين لي أعينا نجلا .. » . كما نلاحظ تلك المشاركة
 العاطفية التي اشرنا إليها عند عمر . وهذه اللوعة المشتركة عند الشاعر
 وصاحباته ، للفراق . ولا ينسى المرجي - كما لا ينسى عمر - أن يؤدي واجب
 « التقليد الفني » في وصف الجمال بتلك الصورة النمطية المألوفة في البيت
 الأخير من القصيدة .

(١) حشرت : أزيلت . الجلال : ج جبل . ما ينطلي للامعة ليصونها . تلالا : تلالا .

دراسة فنية

بناء القصيدة عند عمر بن أبي ربيعة

يتألف ديوان عمر بن أبي ربيعة في أغلبه من مقطوعات لا تبلغ حد القصيدة الطويلة ، ولا نكاد نصادف فيه إلا قصائد طويلة معدودة ، أطولها قصيدته الرائية المعروفة « أمن آل نعم أنت غاد فمبكر » ، ويبلغ عدد أبياتها خمسة وسبعين بيتاً .

ولكاد تدور المقطوعات والقصائد جميعاً حول تجربتين عامتين . أولاًهما الشعور بلوعة الفقد والحرمان والتعبير عن الحب الدائم الصادق ، والثانية تصوير مغامرات الشاعر الليلية في محاولته للقاء إحدى النساء أو طائفة منهن .

والشاعر في التجربة الأولى يقترب إلى حد كبير من الشعراء العذريين ويعتمد في الأغلب على المقطوعة القصيرة التي لا يزيد عدد أبياتها أحياناً على بضعة أبيات . تصور شعوراً واحداً يعبر عنه الشاعر بأكثر من وجه في أبيات محكمة البناء مركزة الإحساس متقاربة الدلالة . كما في قوله :

ما كنت أشعر ، إلا مذ عرفتكم

أن المضاجع تمني تُنبِت الإبراً

لقد شقيتُ وكان الحين لي سيئاً
 أن علق القلب قلباً يشبه الحجر
 قد لمت قلبي : وأعابني بواحدة .
 فقال لي : لا تلمني وادفع القدر
 إن أكره الطرف يحسّر دون غيركم
 ولست أحسن . إلا تحرك . النظرا
 قالوا : صبت . فلم أكذب مقالتهم
 وليس ينسى الصبي أن والده كبيراً (١)

وقد يرسم الشاعر في المقطوعة القصيرة صورة مصغرة من تلك التي يرسمها
 في قصائده الطويلة لمقامراته مع النساء . مكتفياً بلمسات سريعة تتضمن أغلب
 العناصر التي نصادفها في قصائده الطويلة . كما في قوله :

قالت ثريا لأترب لها قُطُف :
 قُمن نحي أبا الخطاب من كُتب (٢)
 فطِرْن حباً لما قالت . وشابعتها
 مثلُ التماثيل قد موّهن بالذهب
 يرففن في مطرفات السُوم آوِنة
 وفي العتيق من الديباج والقصب (٣)
 ترى عليهن حلي الدُر متقفا
 مع الزبرجد والياقوت ، كالشهب
 قالت لمن فتاة كنت أحبها
 غريرة برجع القول واللعب :

(١) الديوان ص ١٧٥ .

(٢) قُطف : جمع قُطوف أي القصيرة الخطى .

(٣) المطرفات ج مطرف وهو رداء من خز . السوس : اسم مكان .

هذا مقامٌ شئوع لا خفاء به

ألا تخفن من الأعداء والرُّقب (١) ؟

على أن الشاعر كثيراً ما يخرج على هذه الوحدة الموضوعية ، سواء في مقطوعاته أم في قصائده الطويلة ، فيبدؤها بما يبدو كأنه احتذاء لمطالع كثير من القصائد الجاهلية الطويلة . ومنهجه في هذا أن يبدأ بالإشارة إلى الأطلال في بضعة أبيات لا تتجاوز في الغالب ثلاثة أو أربعة ، ثم تسلمه الأطلال إلى رؤى الماضي وحديث الذكريات .

والشاعر في وصفه للأطلال لا يحاول أن يبتكر ، بل يستخدم الصور والعبارات المألوفة في الشعر الجاهلي ، حتى ليزكرنا أحياناً بأبيات بعينها من ذلك الشعر ، كما في قوله :

قل للمنازل من أثيلة تنطيق

بالجزع ، جزع القرن ، لما تخلق :

حييت من طلل تقادم عهد

وسقت من صوب الربيع المغدق

فإن بيته الثاني يذكركنا بقول عنزة في معلقته :

حيث من طلل تقادم عهد

أقوى وأقفر بعد أم الهيم

ومن مظاهر تقليده للمطالع الجاهلية تكراره الحديث عما فعلته الرياح بالأطلال ، كما في قوله :

يا صاح ، قل للربيع : هل يتكلم ؟

فيبين عما سيل . أو يستعجم

(١) الديوان ص ٥٦ .

درجت عليه العاصفات ، فقد عفت

آياته ، إلا ثلاث جُتِمَ

وقوله . متغماً أيضاً بالأنور الجاهلي من تشبيه الظلل بسطور الكتاب :

لمن الديار كأنهن سطور

نسدى معالمها الصبا وتبر

لمبت بها الأرواح بعد أنيسها

نكباه تطرد السما ، ودبور

دار لهند إذ تهيم بذكرها

وإذ الشباب المستعار نصير

وقوله أيضاً :

لمن طلل موحش أقفرا فأصبح معروفه منكرا ؟

ولو أنه يستطيع الجواب لأخبر . إن سيل أن يُخبر

ولكنه غيرته الصبا فامت معالمه دثرا

وكل مُسف له هتدب إذا ما حدا رعدُه أمطرا

وبذكرنا البيت الأخير أوس بن حجر :

دانٍ مُسيفٌ فوق الأرض هيدبه يكاد يدفعه من قام بالراح

ولا شك أن تردد هذه المطالع التقليدية في شعر عمر على هذا النحو الملحوظ يثير التساؤل . فقد عرف عمر بأنه مشغول دائماً بالحديث عن حبه ومغامراته « الحضرية » ، ولم تكن في حياته أطلال حقيقة يمكن أن ينبع من الوقوف عليها ذلك الوصف المتكرر . ولم يكن للشاعر تفوق ملحوظ في هذا الوصف فتعلل اهتمامه به بقدرة فنية خاصة في هذا المجال .

على أننا حين نتدبر طبيعة تلك القصائد التي تبدأ بالوقوف على الأطلال ،

ندرك أن هناك اتصالاً نفسياً بين المطلع وجو القصيدة العام يجعل من الأطلال « مفتاحاً » للحال النفسية الغالبة على القصيدة . فالشاعر لا يلج على وصف الأطلال ، ولا يجهد نفسه ليتكرر في وصفها صوراً جديدة ولكنه يربطها ربطاً سريعاً بالمرأة ، ولا يلبث بعد بيتين أو ثلاثة أن يتركها ليتنقل إلى حديث عاطفي محوره ذكريات من الماضي يختلط فيها الحب الصادق والعشق العذري ، بمشاهد من سمر الشاعر ومتعته بصحبة جميلة ، وكأن الأطلال المادية ليست إلا مدخلا للحديث عن « طلل نفسي » تقوم المرأة المهاجرة أو النائية فيه مقام الدار ، ويرمز فيه الخراب والوحشة إلى العلاقات المنبتة والحب المفقود .

ولا تكاد تخلو قصيدة من تلك القصائد جميعها من هذا الشعور الغالب بالفقد على اختلاف أسبابه . من رحيل لا بد منه . أو غيرة تنتهي بالقطيعة ، أو « بخل » يضيق به الشاعر فينتهي إلى اليأس . أو خوف من قالة سوء واتقاء لما يجرح العرض . من ذلك ختام قصيدة للشاعر مطلعها :

ما على الرسم بالبليين لو يئنَّ
رجع التسليم أو لو أجابا (١)

يقول فيه :

ضربتُ دونيَ الحجاب وقالت
في خفاء ، فما عييتُ جوابا :
قد تنكرتُ للصديق وأظهر
ث لنا اليوم هجرة واجتنابا
قلتُ : لا . بل عداك واش فأصبح
ت نواراً ما تقبلين عتاباً

وينتقل الشاعر من الحديث عن الطلل إلى الحديث عن الماضي في قصيدة

(١) الديوان ص ٤٠

أخرى ، فإذا ذلك الماضي حافل بالغيرة والخصومة والقطيعة التي تخنز الشاعر إلى التعبير عن حبه الصادق ليبراً مما ترويه به صاحبه :

دار التي قالت غداة لقيتُها

عند الجمار . فما عيّت جواباً :

هذا الذي باع الصديق بغيره

ويريد أن أَرْضَى بِذَلِكَ ثَوَاباً

قلت: اسمعي مني المقال . فمن يُطْع

بصديقه المتلقّ الكذابا

وتكن لدبه حباله أنشودة^(١)

في غير شيء ، يقطع الأسباب^(٢)

إن كنتِ حاولتِ العتاب لتعلمي

ما عندنا : فلقد أطلتِ عتاباً

أو كان ذلك للبعد . فإنما

يكفيك ضربك دوننا الجلبابا

وأرى بوجهك شرق نور يئس

وبوجه غيرك طُخية وضبابا^(٣)

ويبدأ الشاعر قصيدة أخرى بقوله :

قف بالديار عفا من أهلها الأئسر

عفى معالمها الأرواح والمطر

ثم يختمها بشعر فيه لوعة العذريين وولأوهم وتصويرهم للحب على أنه قدر مكتوب يرصون به وإن لم يظفروا منه إلا بالشقاء والحرمان :

(١) الأنشودة : عقدة يسهل حلها .

(٢) طخية : ظلمة . الديوان ص ٥٦ .

دار التي قادني حين لرؤيتها
 وقد يقود إلى الحين المتى القدر
 عود تضيء ظلام البيت صورتها
 كما يضيء ظلام الحيندس القمر (١)
 تلك التي سلبتني العقل وامتنعت
 والغايات ، وإن واصلتنا ، غدر
 قد كنت في معزل عنها فقيضتني
 للحين ، حين دعاني للشقا ، النظر
 إني ، ومن أعمل الحجاج خيفته
 خصوص المطايا ، وما حجو أو ما اعتمروا (٢)
 لا أصرف الدهر ودّي عنك ، أمنحه
 أخرى أو اصلها ، ما أورق الشجر
 أنت المتى وحديث النفس خالية
 وفي الجميع ، وأنت السمع والبصر !
 يا ليت من لامنا في الحب سرّ به
 مما نلاقي ، وإن لم نُحصيه ، العُشر
 حتى يذوق كما ذقنا ، فيمنعه
 مما يلذّ ، حديث النفس والسهر (٣)

ويختتم الشاعر قصيدة أخرى ، بما ينتهي إليه حديث الذكريات عنده ، من
 فراق مكتوب ، فترى في حديثه « شفافية » الذكري ورقتها وتساميها بما كان
 من متعة اللقاء إلى جو غير ذلك الذي نلقاه في قصائده التي تصور مقاماته
 المألوفة :

(١) الحدر : الليل المظلم .

(٢) الحوص : المطايا المائتات العيون من الجهد .

(٣) الديوان ص ١٣٤ .

قد ذكرتني الديارُ إذ درَسْتُ
 والشرقُ ممّا تهيجهُ الذكرُ
 لا أنسى طولَ الحياة ما بقيت
 بطيبة روضة لها شجر
 ممشَى رسولٍ إليّ يَغْشُرُنِي
 عنهم ، عشيّاً ، ببعض ما اثمروا
 أو مجلسَ النسوة الثلاث لدى الـ
 خيمات ، حتّى تبلّج السحَر
 فيهنّ مندٌ ، والمهمُ ذِكْرُهَا
 تلك التي لا يُرى لها خطَر (١)
 غراء في غُرة الشباب من الـ
 حور اللواتي يزينُها الحُفَر
 تفرّ عن واضحٍ ، مُقبله
 مُفلّج . واضحٌ له أشر
 وقولها للفنّاء إذ أفيدَ اليّين :
 أغاد . أم رائحٌ عمر ؟
 عجلان لم يقض بمُدّ حاجته
 ألا تأني يوماً . فينتظر !
 الله جارٌّ له إذا نزحت :
 دارٌّ به ، أو بدا له صفر

وبدل أن يغوض الشاعر في وصف بعض لهوه أو يدبر بينه وبين هؤلاء
 النسوة ما نعهد من حوار لا يخلو من عبث ، يختم ذكرياته بهذه اللمحة الرقيقة
 الصادرة عن « إعزاز » هذه الذكريات واستغراق في جمالها النفسي :

(١) خطر : نظير .

رأيتها مرةً ونوتها
 كأنها من شعاعها القمرُ
 يمشين في الخرز والمراحل أن
 يعرف آثارهن مقتصر (١)
 يُدّنين من خشية العيون على
 مثل المصابيح زانها الخمرُ

ومن خلال حديث الشاعر عن الطلل والذكريات بكاد يختزل الزمن فيجمع
 بين الماضي والحاضر في إطار شعري صغير ، في صورته من الشفافية والرقّة ما
 يوحي بشعور الفقد العام الذي يتجاوز التجربة الفردية ، كالذي نراه في مقطوعة
 له لا تزيد على بضعة أبيات ، يقول فيها :

أني رسم دارٍ دمعك المترقّرقُ
 سفاها ، وما استنطق ما ليس ينطق ؟
 ذكرتُ به ما قد مضى . وتذكّري
 حبيبا ورسمَ الدار . مما يشوق
 لبالي من دهرٍ إذ الحى جيرة
 وإذ هو مأهول الحميلة مُونق
 مقاما لنا عند العشاء ، ومجلّبا
 به ، لم يكدره علينا معوق
 وممشى فتاة بالكاء تُكنّنا
 به تحت عين برقها يتألق (٢)
 يبلّ أعالي الثوب قطرًا ، وتحنه
 شعاع بدا يُعشي العيون ويُشرى

(١) مقفّر : متجعج للآثار . الديوان ص ١٦٦ .

(٢) حين : مطر ..

فأحسنُ تبيءِ بدءُ تَوْنٍ ليلًا
وآخرُهُ حَزْمٌ ، إذا تفرَّقَ (١)

ويجمع الشاعر بين الماضي والحاضر بالانتقال المفاجيء من الطلل إلى «النجوى» التي تستحضر الذكريات كأنها ما زالت ماثلة حية أمام الشاعر ، في عبارات عذرية تنقض الصورة التي يقدمها الدارسون لعمر ومجونه وعيئه ، وتحالف على أية حال ، ما نألف من بعض لهوه في قصائده الأخرى ، فيقول :

وذكرتُ نَعْمًا إذ وقفت به
وبكيت من طرب إلى نَعْمٍ
يا نَعْمُ ، ما لاقيت بعدكم
لمجالس اللذات من طعم
أَمَّا النهار ، فأنتِ ما شجني
والليل ، أنت طوائفُ الحلم
إني رأيت الحب ينقصه
طولُ الزمان ، وحبُّكم يَنُى (٢)

ويبدو لنا أن هذا المزج المتكرر بين الحب ، والفقد والفشل والحصومة يعبر — إلى جانب تعبيره عن جانب خاص من تجربة الحب — عن مشاعر كامنة في نفس الشاعر وفي البيئة التي كان يعيش فيها تتجاوز تلك التجربة الفردية . فقد أصابت الحجاز — منذ مقتل عثمان — محن قاسية كثيرة ، من حروب وفتن وبصير من جانب الأمويين ، كموقعة الجمل وصفين والحرة وكر بلاء وحصار مكة أيام الزبيريين ، طبعت حياة الحجازيين بطابع من الحزن العميق والشعور بالفجيعة لفقد من أودت بهم تلك الحروب والفتن ، حتى لقد شاع بينهم حينذاك فن خاص من فنون الغناء هو فن « النوح » يؤديه كبار المغنين والمغنيات

(١) الديوان ص ٢٧٤ .

(٢) الديوان ص ٣٨٦ .

ويعبرون فيه عن هذا الشجن العميق الذي كانت تنطوي عليه نفوس الحجازيين من رجال ونساء على السواء . من ذلك ما رواه صاحب الأغاني عن الفريض :

« .. فلما رأى ابن سريج طبعه وفترفه وحلاوة منطقته خشي أن يأخذ غناه فيغلبه عليه عند الناس . ويفوقه بحسن وجهه وجسده . فاعتلّ عليه وشكاه إلى مولياته . وهنّ كنّ رفعنّه إليه ليعلمه الغناء . وجعل يتجنّى عليه ثم طرده . فشكا ذلك إلى مولياته وعرفهن غرض ابن سريج في تنجته إياه عن نفسه وأنه حسده على تقدمه . فقلن له : هل لك في أن تسمع نوحنا على قجلانا فتأخذه وتغني عليه ؟ قال : نعم . فافعلن . فأسمعنه المراني فاحتذاها وخرج عليها غناء كالمراني . وكان ينوح في ذلك فيدخل المآثم وتضرب دونه الحجب ثم ينوح فيفتن كل من سمعه . ولما كثّر غناؤه اشتهاه الناس وعدلوا إليه لما كان فيه من الشجى ، فكان ابن سريج لا يغيي صوتاً إلا عارضه الفريض فيه لحناً آخر . . . » (١)

وقد تجلّت آثار هذا الحزن في شعر العذريين لوعة وشجنا وإحساساً بالفقد والفشل ، وتجلّت في شعر عمر بن أبي ربيعة على هذا النحو العذري حيناً . وفي صورة من السلوى والاستعلاء واللهو أحياناً أخرى . وإذا كان لشعر عمر اللامي بواحث من صبوة شباب مترف ومزاج نفسي خاص . فلا شك أن وراءه أيضاً محاولة لتسيان هذه الفجائع الأليمة التي ألمت بقومه وبالحجازيين عامة . وليس غريباً حينئذ أن تنتهي كثير من قصائده بالحديث عن الفشل أو الفراق أو أن تتسلل وسط صورته المشرقة لمسات قائمة لها دلالتها على ما تنطوي عليه نفس الشاعر من حزن دفين يجمع بين الحب والموت .

وليس أدلّ على ارتباط تلك اللامسات القائمة بذلك الحزن العام عند الحجازيين من أنها تجيء في ثانياً فخر الشاعر بقومه فخراً يتسلل هو الآخر إلى القصيدة العاطفية بلا مناسبة واضحة . كقوله :

(١) الأغاني ج ٢ ص ١٣٥ .

فَلَمَّا تُعْرَضِي عَنَّا وَتُعْدِي
بِقَوْلٍ مُّذَاقٍ مَلِكٍ كَذُوبٍ (١)
فَكَمْ مِنْ نَاصِحٍ فِي آلِ نَعْمٍ
عَصَيْتُ ، وَذِي مَلَاطِفَةٍ نَسِيبٍ
فَهَلَا تَسْأَلِي أَتْنَاءَ سَعْدٍ
وَقَدْ تَبَدُّو التَّجَارِبَ لِلْيَبِ
سَقْنَا بِالْمُكَارَمِ وَاسْتَبَحْنَا
قُرَى مَا بَيْنَ مَأْرِبَ فَالْدُرُوبِ
بِكُلِّ قِيَادٍ سَلَهَبَةٍ سَبَّوحِ
وَسَامِي الطَّرَفِ ذِي حُضْرٍ نَجِيبِ (٢)
وَنَحْنُ فَوَارِسُ الْمِجَاجِ . إِذَا مَا
رَئِيسُ الْقَوْمِ أَجْمَعَ لِلْهَرُوبِ
نَقِيمُ عَلَى الْخَطُوبِ فَلَنْ تَرَانَا
نُثْلُ ، نَخَافُ عَاقِبَةَ الْخَطُوبِ (٣)
وَنَعْلَمُ أَنَّنَا سَنِيدُ يَوْمًا
كَمَا قَدْ بَادَ مِنْ عَدَدِ الشُّعُوبِ
وَلَوْ سُئِلْتُ بِنَا الْبَطْحَاءُ قَالَتْ
هَمْ أَهْلُ الْفَضَائِلِ وَالسُّيُوبِ (٤)
وَيُشْرِقُ بَطْنُ مَكَّةَ حِينَ تُضْحَى
بِهِ ، وَمَنَاخُ وَاجِبَةِ الْجَنُوبِ (٥)

(١) تعدي : تعتدي . مذاق : غير غلص .

(٢) سلهبة : فرس عظيمة طويلة . الحضرة : الركض .

(٣) نثل : نطرد .

(٤) السيوب : ج سيب أي عطية .

(٥) واجبة : خافقة . الجنوب : ج جنب والمراد مناخ إيلهم . الديوان ص ٢١ .

ولعلنا نلمس في هذا الفخر بالشجاعة والبلاء في الحرب والإشارة إلى
البطحاء وبطن مكة ما يمكن أن يكون مواجهة غير صريحة لتلك « السلطة » التي
نزحت عن البطحاء وبطن مكة وسامت أهلها المهانة والخف .

ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة أخرى ينتقل فيها من الوقوف على الأطلال
إلى الغزل ثم الفخر :

فبعض البعاد يا أثيل . فإني
تَرُوك الهوى . عني الهوانُ بمغزلِ
أبي لي عرُضي أن أضام . وصارمُ
حسام ، وعِزُّ من حديث وأول
مقيم بإذن الله ، ليس يـأـرح
مكانَ الثريا ، قاهرٌ كلَّ منزل
أقرتَ معدًّا أننا خيرُها جدى
لطالِب عُرْف أو لضيْف محمِل^(١)
مقاوِبلُ بالمعروف . خُرُوسٌ عن الخنى
قضاة بفصل الحق في كل محفل
أخوهم إلى حصنٍ منيع . وجارهم
بعلباءٍ عزٍّ . ليس بالمتذلِّل
وفينا إذا ما حادث الدهر أجحفت
نوائيه . والدهرُ جَمَّ التنقل
لذي الغرم أعوانٌ . وبالحق قائل
والحق تباع . وللحرب مُصْطل

(١) الحدي : المطاء .

نُفَلِّلْ أَثْيَابَ الْعَدُوِّ ، وَنَابُنَا

حَدِيدٌ ، شَدِيدٌ . رَوِّقْهُ لَمْ يَفَلِّلْ (١) .

أُولَئِكَ آبَائِي وَعِزِّي وَمَعْقَلِي

إِلَيْهِمْ أَثِيلٌ . فَاسْأَلِي أَيَّ مَعْقَلٍ (٢)

ولعلنا نلاحظ أن الشاعر يربط بين الغزل والفخر في كلتا القصيدتين بما يمكن أن يؤول تأويلاً يتضمن تلك المواجهة العامة بين الحجازيين والأمويين في الشام . فيواجه الإعراض والعدوان من « نعم » بالفخر بقومه وبلائهم في الحروب .

فإِذَا تَعَرَّضِي عَنَّا وَتَعْدِي بِقَوْلٍ مِمَّا ذُقَ مَلَقَ كَذُوبٍ

فَهَلَّا تَسْأَلِي أَفْنَاءَ سَعْدٍ وَقَدْ تَبْلُو التَّجَارِبَ لِلْبَيْتِ

ويحذر « أثيل » من إعراضها . بأنه لا يقبل الضيم ولا يقيم على الهوان ثم يفخر بنفسه وقومه :

فبِعُضْرِ الْبَعَادِ يَا أَثِيلَ فَإِنِّي

تَرُوكِ الْهَوَى . عَنِي الْهَوَانُ بِمَعَزَلٍ

أَبَى لِيَّ عَرَضِي أَنْ أَضَامَ وَصَارِمٍ

حَامٍ . وَعِزٌّ مِنْ حَدِيثٍ وَأَوَّلِ

ونلاحظ كذلك إشارة الشاعر الصريحة في كلتا القصيدتين إلى الموت ونواب الدهر في قوله :

وَنَعْلَمُ أَنَّهَا سَنِيْدُ يَوْمِئِذٍ

كَمَا قَدْ بَادَ مِنْ عَدَدِ الشُّعُوبِ

(١) رَوِّقَ : قرنة .

(٢) الديوان مر ٣٣١ .

وقوله :

وفينا ، إذا ما حادث الدهر أجحفت

نوائبه ، والدهر جمّ التقتل . .

واحق أن الشاعر يصرّح أحياناً بأن هذا الفخر يقومه ينبع من الإحساس
بفجيعة فيهم ، كالذي نراه في هذه المقطوعة الصغيرة ^(١) :

تقول ابنة البكرين يوم لقيننا :

لقد شاب هذا بعدنا وتكثرا

فمثلُ الذي عاينتُ شَبَّ لِمَتِي

ومثل الذي أخفى من الحزن نَكَرًا ^(٢)

فكم فيهمُ من سَبَدٍ قد رَزِثته

وذي شِبة كالبدنِ أروعَ أزهرِا

أولئك هم قومي وجدُّك لا أرى

لهم شَبهاً فيمن على الأرض معشرا

أذَبٌ وراء المستضيف إذا دعا

وأضرَبَ في يوم الهياج السَّنُورَا ^(٣)

وأفضلَ أحلاماً وأعظمَ نائلا

وأقربَ معروفاً وأبعدَ منكرا

وإن أنعموا ثَنُوا عليه بصالح

ولم يُتبعوا الإحسانَ متناً مكرراً

وللشاعر مقطوعة أخرى يعتذر فيها عن غيبته في اليمن بمرضه ويشير

(١) الديوان ص ٢٠٣ .

(٢) نكرا : أي غير هويته حتى لينكره من رآه .

(٣) اذب : أكثر دفاعاً وحماية . المستضيف : المحتف . السنور : دوح من جلد .

إشارة فريدة إلى « مصرع إخوانه » ويربط بين هذه المفاجعة والحب .
فيقول ^(١) :

أرقتُ ولم يمس الذي أشتهى قرباً
وحملتُ من أسماءٍ إذ نزلتُ نصبا
لعمرك ما جاورتُ غمدانَ طائعا
وقصر شعوب^(٢) . أن أكون بها صباً^(٣)
ولكن حمى أضرعني ثلاثة^(٤)
مجرمة^(٥) . ثم استمرت بنا غيباً^(٦)
ومصرع إخوان كأن أنينهم^(٧)
أثين^(٨) مكايي فارقتُ بلدا خصبا^(٩)
فإنك لو أبصرت يوم سويقة^(١٠)
مقامي وحبشي العيس دامية^(١١) حذبا
إدن لا تشعر الرأس منك صبا^(١٢)
ولا ستفرغت عينك من عبرة سكبنا

وإذا كنا قد رأينا فيما ينسب أحيانا إلى الخليفة الأموي أو أحد ولاته من
إهدار دم الشاعر العذري إن هو ألم بأبياتها . رمزا للخصومة بين الشاعر
« والسلطة » وبين المجتمع الحجازي والأمويين في الشام . فإن هناك من الأخبار
ما يذكر وعيد الخليفة أو أحد ولاته لعمر إن هو أقدم على النسيب بنساء بني
أمية . من ذلك ما يرويه صاحب الأغاني « ولما قدمت فاطمة بنت عبد الملك بن
مروان مكة . جعل عمر بن أبي ربيعة يدور حولها ويقول فيها الشعر ولا يذكر

(١) الديوان ص ٤٨

(٢) غمدان وشعوب : قصران قديمان ناليس .

(٣) اصرعني : الزمتني القرائن . محرمة : كاملة . عب : متقطعة .

(٤) مصرع أخوان : مقطوف على « حمى » المكايي ج مكاء طائر صوته كالصغير

اسمها فرقاً من عبد الملك بن مروان ومن الحجاج ، لأنه كان كتب إليه يتوعدده إن ذكرها أو عرض باسمها .. » (١) .

لكن هذه الروايات تذكر أن نساء بني أمية كن حريصات على أن يتحول عمر فيهن شعراً ، وأن يلتقين به ويسمرن معه . وكأن هذه الروايات تريد أن تؤكد أن نساء بني أمية — على رفعة شأنهن — لسن بمعصومات عما تأتيه السوءة في مكة . ولعل من أبلغ هذه الروايات دلالة على هذا المعنى تلك الحكاية التي تشبه الحكايات الشعبية بكل مقوماتها النفسية والفنية . عن لقاء عمر بفاطمة بنت عبد الملك :

« كان عمر بن أبي ربيعة جالاً يميني في فناء مضر به . وعلمانه حوله . إذ أقبلت امرأة برزة عليها أثر النعمة . فسلمت فرد عليها عمر السلام ، فقالت له : أنت عمر بن أبي ربيعة ؟ فقال لها : أنا هو . فما حاجتك ؟ قالت له : هل لك في محادثة أحسن الناس وجهاً وأتمهم خلقاً وأكملهم أدباً وأشرفهم حسباً ؟ قال : ما أحب إليّ ذلك ! قالت : على شرط ! قال : قلني . قالت : تمكثني من عينيك حتى أشدهما (٢) . وأقودك حتى إذا توسطت الموضع الذي أريد . حللت الشد . ثم أفعّل ذلك بك عند إخراجك ، حتى آتي بك إلى مضربك . قال : شأنك ! ففعلت ذلك به .. قال عمر : فلما انتهت بي إلى المضرب الذي أردت . كشفت عن وجهي فإذا أنا بامرأة جالسة على كرمي لم أر مثلاً قط حمالاً وكمالاً . فسلمت وجلست . فقالت : أنت عمر بن أبي ربيعة ؟ قلت : أنا عمر . قالت : أنت الفاضح للحرائر ! قالت : وما ذاك . جعلني الله فداك » قالت ألسن القائل :

قالت وعيش أخوي ونعمة والسدي
لأنهن الحي إن لم تخـرحـ

(١) الأغاني ج ١ ص ١٤٢ .

(٢) أشدهما : أصبها

فخرجتُ خوفَ يمينها فتبسّمتُ
فعلمتُ أن يمينها لم تحسّرَجْ

ثم قالت : قم فإخرج عني . ثم قامت من مجلسها . وجاءت المرأة فشدت عيني ثم أخرجتني حتى انتهت بي إلى مضربي وانصرفت وتركني ، فحللت عيني وقد دخلني من الكآبة والحزن ما الله تعالى عالم به . فلما أصبحت إذا أنا بها . فقالت : هل لك في العودة ؟ فقلت : شأنك . ففعلت بي مثل فعلها بالأمس حتى انتهت بي إلى الموضع فلما دخلت إذا بتلك الفتاة على كرسي . فقالت : إيه يا فضاح الحرائر ! قلت بماذا . جعلني الله فداءك ؟ قالت بقولك :

وناهدة الشدين قلت لها اتكسي
على الرمل . من جبانة لم توسدِ

ثم قالت : قم فإخرج عني ! فقامت فخرجت . ثم رددت فقالت لي : لولا وشك الرحيل وخوف الموت وحيي لمناجاتك والاستكثار من محادثتك لأقصيتك . هات الآن كلمني وحدثني وأنشدني . فكلمت آرب الناس وأعلمهم بكل شيء . ثم نهضت ، فأبطأت المعجوز وخلا لي البيت ، فأخذت أنظر فإذا أنا بتور فيه مخلوق ^(١) فأدخلت يدي فيه ثم خبأتها في رُدني . وجاءت تلك المعجوز فشدت عيني ونهضت بي تقودني . حتى إذا صرت على باب المضرب ^(٢) أخرجت يدي فصربت بها على المضرب . ثم صرت إلى مضربي فدعوت غلما في فقالت : أياكم يوقمني على باب مضرب عليه خلوق كأنه كف ، فهو حرّ وله خمسمائة درهم . فلم ألبث أن جاء بعضهم فقال : قم . فنهضت معه فإذا أنا بالكف طرية وإذا المضرب مضرب فاطمة بنت عبد الملك بن مروان . فأخذت في أهبة الرحيل . فلما نفرت نفرت معها فبصرت في طريقها بقباب ومضرب وهيمة

(١) تور : إناء صغير . الخلق : درع من الطيب .

(٢) انصرب : الخيمة .

جميلة ، فسألت عن ذلك فقبل لها : هذا عمر بن أبي ربيعة . فساءها أمره وقالت للعجوز التي كانت ترسلها إليه : قولي له ، نشدتك الله والرحم إن فضحتني ! ويحك . ما شأنك وما الذي تريد ؟ انصرف ولا تفضحني ، وانشط بدمك ! فسارت العجوز إليه فأدّت إليه ما قالت لها فاطمة ، فقال لها : لست بمنصرف أو توجه إليّ بقميصها الذي يلي جلدها . فأخبرتها ففعلت ، ووجهت إليه بقميص من ثيابها . فزاده ذلك شغفاً ، ولم يزل يتبعهم ولا يخالطهم ، حتى إذا صاروا على أميال من دمشق انصرف ^(١) .

ولا شك أن القصة - إلى جانب ما فيها من طابع السمر وتأکید الصورة التي عرف بها عمر بين الناس - يمكن أن تنطوي على هذا المعنى السياسي الذي أشرنا إليه ، وعلى غمز خلقي ، وتعويض بالانتصار في مجال الشعر والحب عن الفشل في ميدان السياسة والحرب .

وهكذا نرى أن الوقوف على الأطلال لم يكن مجرد تقليد في ن عمر بن أبي ربيعة للمطالع الجاهلية . بل وجد الشاعر في هذه المطالع رمزاً يتلاءم مع طبيعة مجربته العاطفية وما تنطوي عليه من دلالات نفسية وسياسية عامة .

على أن هناك قصيدة واحدة في الديوان ، قد تقبل هذا التأويل ، ولكنها في جلال أسلوبها وجزالته وفي تعدد أغراضها - على غير المؤلف عند الشاعر - أقرب إلى التقليد المحض لطبيعة القصيدة الجاهلية ، وبخاصة معلقة امرئ القيس . وكأنما أراد الشاعر أن يعارض تلك المعلقة عن وعي في وزنها وقافيتها وكثير من صورها ومعانيها .

يقول عمر في مطلع القصيدة : ^(٢)

(١) الأغني ج ١ ١٣٨ .

(٢) الديوان ص ٣٢٧ .

خَلِيلِي مُرَا بِي عَلَى رَسْمِ مَنْزِلِ
 وَرَبْعِ لَشَنْبَاءِ ابْنَةِ الْخَيْرِ، مُحْوَلٍ (١)
 أَمَى دُونَهُ عَصْرٌ ، فَأَخْنَى بِرَسْمِهِ
 خَلُوجَانِ مَن رِيحِ جَنُوبٍ وَشَمَالٍ (٢)
 وَبُدِّلَ بَعْدَ الْحَيِّ عَيْنًا سَوَاكِنَا
 وَخِيطَ نَعَامٍ بِالْأَمَاعِزِ هُمَلٍ (٣)
 بِمَا قَدْ رَأَى شَبَاءَ حِينًا تَحْلُسُهُ
 وَأَتْرَابَهَا ، فِي نَاضِرِ النَّبْتِ مُبْتَلٍ
 أَعَالِي تَصْطَادِ الْفُؤَادِ نَازِهِم
 بَعِينِي خَلُولٍ مَوْتِ الْجَمِّ مَطْفَلٍ (٤)
 وَوَحْفٍ بُشْنَى فِي الْعِقَاصِ كَأَنَّهُ
 دَوَانِي قُطُوفٍ ، أَوْ أَنَابِيبُ عُنْصَلٍ (٥)
 تَفِضِلُ مَدَارِبَهَا خِلَالَ فُرُوعِهَا
 إِذَا أُرْسَلَتْهَا ، أَوْ كَذَا غَيْرَ مَرْسَلٍ
 وَتَنْكَلُ عَنْ غُرٍّ شَبِثَ نَبَاتُهُ
 عَذَابٌ ثَنَائِيهِ لِلذِّبِّ الْمُتَقَبِّلِ
 كَثَلُ أَقَاخِي الرَّمْلِ يَجْلُو مَتَوْنَهُ
 سَقُوطَ نَدَىٍّ مِنْ آخِرِ اللَّيْلِ مُخْضِلِ
 كَأَن سَحِيقَ الْمَسْكِ خَالِطَ طَعْمِهِ
 وَرِيحَ الْخُزَامِيِّ فِي جَدِيدِ الْقَرْتَفِ

(١) شنباء : اسم امرأة . محول : مرت عليه أحوال ، أي أهوام .

(٢) خلوجان : محركان .

(٣) عينا : بقرة وحش . خيط نعام : جماعة من النعام . الأماعز : الأرض الصلبة .

(٤) خلول : بقرة وحشية اتخذت من سربها أي انقطعت عنه . الجم : العشب . مطفل . دات طفل .

(٥) وحف : شجر غزير أسود . العقاص : الصفائر . أنابيب عنصل : جنود بقل .

وتعشي صلي برؤيتين غذاهما
 يتهايم^(١) أنهارٍ بأبطحٍ مُسهلٍ
 من الحور غماصٍ كأن وشاحها
 بملوح غابٍ بين غيل وجدول
 قليلة لزجاج الحديث ، يروعها
 تعالى الضحى ، لم تتنطق عن تفضل
 تؤوم الضحى بمكورة الخلق غادة
 هضم الحشا ، حُسانة المتجمل

ومع نحرزنا في النظر إلى السرقات الشعرية وإدراكنا أن الشعر ليس مجرد
 معاني أو ألفاظ يمكن أن تعد سرقة إذا ما شابه بعضها بعضاً عند شاعرين أو
 أكثر ، لا نملك إلا أن نحس بأن الشاعر يحتذي عن قصد بعض ألفاظ امرئ
 القيس وعباراته ، كما في قوله :

« فأخفى برسمه خلوجان من ريع جنوب وشمال »

فإنه بذكرنا بقول امرئ القيس :

« .. لما نسجته من ريع جنوب وشمال »

وبذكرنا قوله :

ووحف بثنى في العقاص كأنه

دواني قطوف أو أناييب عنصل

تضل مداريها خلال فروعها

إذا أرسلتها ، أو كنا غير مرسل

(١) البردية : واحدة البردى وهو النبات المعروف ، تشبه بها الساق لنضارتها واستوائها . يهايم :
 سيول .

يقول امرئ القيس :

وفرع يسزين المتن أسود فاحم
أثيث كقنو النخلة المتشكل
غدائره مستشررات إلى العلا
تضلّ المداري في منى ومرسل

وفي موله :

كأن سحيق المسك خالط طعمه
وريح الخزامى في جديد القرنفل

مشابه من قول امرئ القيس :

إذا التفت نحوي تضوّع ريحها
نسيم الصبا جاءت برياً القرنفل

ويشبه عمر الساقين الجليتين ببردتين غصنين كثيري الماء في قوله :

وتحمي على بردتين غذاهما
يهاميم أنهار بأبطح مسهل

وقد سبقه إلى ذلك امرؤ القيس فقال :

كبكر المقاناة البياض بصفرة
غذاها تميز الماء غير المحلل^(١)

ويؤكد هذا التشابه العجيب الروح العامة المشتركة بين القصيدتين واتحادهما في الوزن والقافية والإيقاع الرصين الذي يخالف ما نعهده في أغلب شعر عمر من سلاسة . وكذلك تتعدد أغراض هذه القصيدة — على غير المألوف — ما بين

(١) المقاناة : المخلوطة . غير المختل . غير المطروق .

الموقوف على الأطلال إلى الغزل إلى قصص الحب إلى وصف الرحلة والراحلة ثم
التمخر بنفسه وبقومه .

ومهما يكن من صحة نسبة القصيدة إلى عمر فإنها تؤكد تلك الصلة التي
أدركها الدارسون بين القصائد التي تصور مغامراته الليلية ، وبعض قصائد
وأبيات لامرئ القيس في هذا المجال . على أن عمر قد تجاوز صنع امرئ
القيس إلى شكل جديد اتخذ صورة الظاهرة في شعره حتى ليتمكن أن ينسب إليه
مهما تكن أصوله الأولى في الجاهلية أو الإسلام .

ولعل ذلك هو الدور الأسامي الذي قام به عمر في تجديد القصيدة العربية
في ذلك العصر .

فقد ضمن عمر كثيراً من قصائده ما يشبه القصة القصيرة بما فيها من جو
نفسي وحدث مادي وحوار وصراع بين الرهبة والرغبة ، حتى لقد كان من
الممكن - لو أوتي الخيال المحلق ، أو جاوز موضوعه المكرر المطروق - أن
يشق دربا جديداً في الشعر العربي ينتهي به إلى أشكال قصصية ودرامية متميزة .

والقصيدة التي تروي قصة عند عمر تكاد تكون نمطية في موضوعها
وتطور أحداثها ، على اختلاف يسير وزيادة ونقص من قصيدة إلى أخرى .

فقد يحدث الشاعر نفسه بزيارة صاحبه ، أو يغريه صاحبه بزيارتها ، أو
يحيته رسول منها يدعوه إلى الزيارة . ويحتال الشاعر حتى يصل إلى غايته متردداً
بين الرهبة والرغبة ، فيروع صاحبه بدخوله المفاجيء أوّل الأمر ، ثم ما يلبث
أن يهدأ روعها وتبدي سرورها بزيارته ، ويقضيان معا وقتاً طيباً يفاجآن بعده
بطلوع الصبح فيهرع الشاعر إلى الرحيل بينما تعفى صاحبه على أثارهما في
الرمال . وقد يكون اللقاء معداً غير مفاجيء ، وقد يكون لقاء بين الشاعر
وطائفة من النساء اشتبهن أن يجلسن إليه ويسمرن معه .

وتبلغ « نمطية » القصة عند الشاعر حداً تختزل فيه هذه الصورة إلى بضعة

أبيات تتضمن كل تلك العناصر التي أشرنا إليها . ومثال ذلك قوله ^(١) :

ذكر القلبُ ذُكْرَةً أمَّ زَيْدٍ
 والمطايا بالسَّهْبِ ، سَهْبُ الرِّكَابِ ^(٢)
 فاستَجَنَّ القَوَادِ شَوْقاً وَهَاجَ الدَّ
 شَوْقُ حَزْناً لِقَلْبِكَ المَطْرَابِ
 مَجْرَثُهُ وَقَرَّبَتُهُ بوعَدٍ
 وَنَجْنَى لَهْجَرَتِي وَاجْتِنَانِي ^(٣)
 فَلَقَدْ أَخْرَجَ الْأَوَانِسَ كَالْحَوِ
 ر . بَعِيدَ الْكُرَى أَمَامَ الْقَبَابِ
 ثُمَّ أَهْوَى بِنُوءٍ خَفِيرَاتِ
 بَدَلْنِ الْخَلْقَ رُدْجِ أَنْرَابِ
 بَتْ فِي نِعْمَةٍ وَبَاتِ وَسَادِي
 ثِنْنِي كَفْ حَدِيثَةٍ بِخَضَابِ
 ثُمَّ قَمْنَا لَمَّا تَجَلَّى لَنَا الصَّبْ
 ح . نَعْفِي أَكْثَرَنَا بِالزَّرَابِ

على أن القصة قد تطول في بعض القصائد فيتحقق لها كثير من عناصر
 القصة القصيرة ، وتغدو إضافة جديدة حقيقية لبناء القصيدة في ذلك العصر .
 كالذي نراه في قصيدته الرائية المعروفة :

« أَمِنْ آلِ نَعْمِ أَنْتَ غَادِ فَمَبْكَرِ » .

ورائيته الأخرى :

(١) الديوان ص ٢٥ .

(٢) السَّهْبُ : الفلاة .

(٣) وَنَجْنَى : أي وتجنني .

راح صحي ولم أحيَ الخوارا
وقليل ، لو عرجوا ، أن تُزارا

وكذلك قصيدته العينية :

ألم تسأل الأطلال والمترعما
بيطن حُلَيَّاتٍ ، دوارمَ بلقعما

• • •

على أن التجديد الحق عند الشاعر لا يتمثل في مجرد إضفاء الطابع القصصي على بعض قصائده ، بل فيما اقتضاه ذلك من « تطويع » للألفاظ والأسلوب لكي يحسن الشاعر سرد الأحداث وإدارة الحوار والتعبير عن لمسات أنثوية تقتضي الاقتراب من لغة الحياة العادية . وعمر - في خير نماذجه - يفلح في المزاوجة بين اللحظات النفسية والمادية وتصوير الصراع النفسي وإدارة حوار طويل وخلق حركة درامية ، على نحو يمكن أن يعد شيئا جديداً في القصيدة العربية . دون أن يحذف عناء في أن يزاوج بين أسلوب الشعر العربي « الرصين » ، والاستجابة لطبيعة القصة وأحداثها وشخصياتها وما بها من حوار . ومن النماذج التي يجري فيها الشاعر حواراً طويلاً متعدد الشخصيات قوله ^(١) :

ألمَا بذات الحال فاستظلمنا لنا
على العهد باقي ودُّها ، أم تصرّما
وقولا لها : إن التوى أجنيبة
بنا وبكم قد خِفْتُ أن تتنمّا
وقولا لها : لم يُلنا النايُ عنكمُ
ولا قولُ واشٍ كاذب إن تنمّا

(١) الديوان ص ٣٥٢ .

وقولا لها : ما في تعبادك حريمة
أعزّ علينا منك طُراً وأكرماً
وقولا لها : لا تسمعين لكاشح
مقالاً ، وإن أسدى إليك وألحماً (١)
وقولا لها : لم أجن ذنباً فتعتني
عليّ بحق . بل عبت تجرماً
فقالا لها ، فافرض فيض دموعها
كما أسلم السلك الجُمان المنظماً
تحدّر غصن البان لانت فروعها
وجادت عليه ديمة ثم أرهما (٢)
فلما رأت عيني عليها ، تهلت
مخانة أن ينهل كرها . تبثما
وقالت لأختيها : اذهبا في حنيظة
فزوروا أبا الخطاب ميراً وسيلماً
وقولا له : والله ما الماء للصّدى
بأشهى إلينا من لقائك فاعلما (٣)
وقولا له : ما شاع قول محرّش
لديّ ، ولا رام الرضى . أو ترغماً (٤)
وقولا له : إن تجن ذنباً ، أعدّه
من العُرف ، إن رام الوشاة التكلما

(١) أسدى إليك وألحماً : أكثر من نصح الأكاذيب . من السداة واللمعة

(٢) أرهما : أصيب بمطر ضعيف دائم .

(٣) فاعلما : حل حذف نون التوكيد .

(٤) ترغماً : غضب .

فقلت : اذهبا ، قولاً لها : أنت همة
وكثيرُ مناه من خصبٍ وأعجمها
إذا بنتِ بآنتِ نعمة العيش والهوى
وإن قربت دار بكم فكأنما
يرى نعمة الدنيا احتواها لنفسه
يرى اليأس غيباً واقترابك مغنا
فلم تفضّلينا في هوى غير أننا
نرى ودنا أبهى بقاءً وأدوماً

• • •

ومما يتصل بشكل القصيدة عند عمر ما يراه بعض الدارسين من أنه -
لاتصاله بالمغنين وتأثره بطبيعة الموسيقى والغناء - قد عدل عن البحور الطويلة
في كثير من قصائده ومقطوعاته إلى البحور القصيرة « الخفيفة » والمجزوءة .
ومن أصحاب هذا الرأي الدكتور نجيب البهيتي ، إذ يقول :

« ... بل إن بعض الشعراء عرف بصداقته لبعض المغنين ، فكانت هذه
الصحة تدعو الشاعر إلى أن يضع شعره في أوزان تجري مع اللحن . فكان
عمر بن أبي ربيعة يصحب ابن سريج ، بل إنهما كانا يجحجان معاً ، والغنى في
ركاب الشاعر . فقال عمر شعراً مرة ولم يلبث ابن سريج أن غناه ضاء أوقف به
ركب الحاج حتى حبس الناس عن مناسكهم . وكان الغريض المغني يحضر مع
عمر بن أبي ربيعة مجالس الغناء ، فيطلب الغريض من عمر أن يقول فيها شعراً
ليغنيه الغريض . وكان عمر كثير التردد على منازل المغنين في مكة والمدينة
وغيرهما إذا هو سافر ، وكان يتردد على منزل عزة الميلاء وغيرها ... وتنوع
الأوزان في شعر عمر بن أبي ربيعة ظاهرة بيّنة واضحة ، وهو أثر من آثار
ارتباط شعره بالغناء . ويلاحظ المعري أن جمهور أشعار الجاهليين يأتي من
الطويل والبسيط وما يليهما من الوافر والكامل ، ويقول « وأما الأوزان القصار

فلما عرفت في العصر الإسلامي ، في أشعار المكيين والمدنيين من أمثال عمر بن أبي ربيعة ، وكذلك عدي بن زيد في القدماء لأنه كان من سكان المدر ^(١) .

ولم هذا الرأي يذهب أيضاً الدكتور شوقي ضيف ، فيقول :

« ... ولا أظننا نغلو إذا قلنا إن عمر كان أهم شاعر لبني حنيفة هؤلاء المغنين والمغنيات ، فهو أهم شاعر روى له أبو الفرج أصواتاً من شعره في كتاب الأغاني .

ويحس الإنسان كأنما أراد بشعره كله إلى الغناء ، فغزله في حقيقة أمره أغان . ولعل ذلك ما جعله مقطوعات إلا بعض قصائد قليلة جداً ، ومع ذلك غُنيت أو غُنِّي منها غير قليل من أبياتها . ولم لا تغنى ، وقد كان عمر نفسه يعمل على ذلك . فهو يقرب منه ابن سريج والغريص ويلزمهما ، حتى يؤلفوا جميعاً ما يشبه الجوقة . فهو لا يذهب ولا يجيء إلا مع أحدهما أو معهما .. لذلك كله إذا قلنا إن غزل عمر إنما هو أغان قبلت لتغنى ، لم نكن مبالغين . وكان لهذا طابع مهم في غزله ميزه من الغزل القديم الذي كان يُنشَد ولم يكن ينظم ليغنى . وحتى إن هو غُنِّي لم يحاول المغني فيه أن يلحنه على أساس قواعد خاصة لنظرية في الغناء ، إنما كان يلحنه حسب ذوقه .

أما في هذا العصر فقد استحدث الأجانب في مكة والمدينة نظرية جديدة لإيقاع الشعر وتلحينه ، وكان عمر ينظم شعره تحت تأثير هذه النظرية وألحانها وإيقاعاتها .

ونستطيع أن نلاحظ هذا التلام عند عمر في جانبين من ديوانه أو قل من موسيقى شعره . أما الجانب الأول . فهو استخدامه للأوزان الخفيفة ، وهي أوزان كانت تلائم الغناء الجديد من مثل أوزان السريع والخفيف والوافر والرمل

(١) تاريخ الشعر العربي ص ١٤٦ . ونص المبري الذي أورده المؤلف متعوز عن كتاب « الفصول والفايات » ص ٢١٢ .

والمقارب ، وكانت هذه الأوزان موجودة في العصر الجاهلي ، وعمر في هذه الناحية لم يوجد وزناً جديداً ، وإنما أكثر من استعمال الأوزان السهلة التي لا تحتاج مجهوداً من المغني والتي ، في الوقت نفسه ، تتيح له ما يريد أن يحتملها من ألحان وإيقاعات ، ولذلك عني بهذه الأوزان حتى يرضى المغنين والمغنيات .

وأما الجانب الثاني ، فهو جانب تقصير الأوزان وتجزئتها . وهو جانب واضح فيما استشهدنا له من أشعار . وهو جانب كان موجوداً في القديم ، ولكن عمر أكثر منه اكتافاً حتى ليكاد يكون خاصة من خصائص ديوانه ، فكثير من غزله بني من مجزوءات حتى يهيء للمغنين والمغنيات الفرصة لتطبيق ألحانهم وأنغامهم التي اجتلبوها من فارس والروم .. ^(١)

وهذه الآراء - في جملتها وتفصيلها - من المسلمات الشائعة في دراساتنا الأدبية دون أن نحاول تمحيصها على نحو علمي دقيق . ويبدو أنها قد نبعت من تصور للفناء في العصر الأموي ، يقترب إلى حد كبير من بعض غنائنا الحديث الذي يعتمد على الإيقاع السريع واللحن الخفيف ويتطلب لوناً من الشعر يلائم طبيعة الإيقاع واللحن . لكننا ، لو تدبرنا كثيراً مما ورد عن الفناء والمغنين في ذلك العصر ، ندرك أن الفناء في معظمه كان يميل إلى « التطريب » الشجي والترجيع ومد الصوت ورفع العقيرة أكثر من ميله إلى الإيقاع الراقص الخفيف ، حتى في أكثر المجالس مدعاة إلى مثل هذا الإيقاع . ولا أدلّ على هذا مما يرويه صاحب الأغاني عن مجلس من مجالس جميلة . كان من الممكن ، لما فيه من جوار كثيرات ومظاهر ترف بادية ، أن يمنح بالفناء إلى الرقص والمستمعين إلى الحقة ، لكنه ينتج النقيض من غناء جاد وعيون تفيض بالدمع . يقول صاحب الأغاني متحدثاً عن جميلة :

« اجتمع الناس . فضربت ستارة وأجلست الجواري كلهن فضربن وضربت

(١) التطور والتحديد في الشعر الأموي ص ٦٠ .

على خمسين وتراً فلزلت الدار . ثم غنت على عودها ومن يصرب على ضربها
بهذا الشعر :

فإن خفيت كانت لعينك قرّة
وإن تبدّ يوماً ، لم يعمّك عارها
من الحيفرات البيض لم تر غِلظة
وفي الحسب الضخم الوقع نجارها ^(١)
فما روضة بالخرن طيبة ترى
يمحّ الندى جشائها وعرارها ^(٢)
بأطيب من فيها إذا جنت طارقاً
وقد أوقدت بالمتدل الرطب نارها ^(٣)

فدمعت أعين كثير منهم حتى بل ثوبه وتنفس الصعداء وقال : بنفسي أنت
يا جميلة ! ^(٤) .

ولعلنا نلاحظ أن الأبيات التي غنتها جميلة وطرب لها القوم هذا الطرب
الشجي من البحر الطويل : وهو بحر يبدو - بالاستقراء - أنه وبهض البحور
الطويلة الأخرى - كان من أحب بحور الشعر العربي إلى المغنين والمغنيات ، الذين
كانوا حريصين حرصاً بالغاً على الإجادة وبذل الجهد لا على قلة المجهود كما ورد
في رأي الدكتور شوقي ضيف : « وإنما أكثر من استعمال الأوزان السهلة التي لا
تحتاج مجهوداً من المغنى » .

والحق أن نعت بعض الأوزان بالسهولة أو الخفة أو « القصير » على إطلاقه .
يقبل كثيراً من المناقشة . فإن البيت من الشعر - في مجال الإنشاد والغناء - لا

(١) النجار : الأصل

(٢) الجشائ والغرار : نباتان من نبات الصحراء .

(٣) المتدل : العود (الذي يحرق للبخور) .

(٤) الأغاني ، ص ٧ ص ١٢٢ .

يقاس طوله أو خفته أو سهولته بمجرد وزنه العروضي وعدد ما به من تفعيلات وحركات وسكنات ، بل يقوم شعور السامع بهذه الصفات على مقومات تتجاوز الوزن إلى تآلف الحروف وتضادها ومخارجها وتتابع المدات والسكنات وتآلف الشكل والمضمون في صورة فنية متكاملة توحى بالطول أو القصر أو السهولة أو الصعوبة . ولا شك أن قول امرئ القيس « من الطويل » :

مِكرَ مِقرَ ، مُقبل مدبر : معاً

كجلملود صخر حطه السيل من عل

يفرض على البيت إيقاعاً خاصاً ، بما فيه من تقسيم لفظي منغم « مكر مقر .. مقبل مدبر » وبقلة ما فيه من أصوات ممدودة ، حتى يبدو بعيداً عن طبيعة ما نفترض في ذلك البحر من طول وامتداد . وذلك على نقبض قوله من البحر نفسه :

فتوضّحَ فالمقراة لم يعفُ رسدها

لما نسجتها من جنوب وشمال

إذ يخلو البيت من تلك التقسيمات اللفظية المنغمة ، وتكثر فيه الحروف الممدودة فتضفي على موسيقاه كثيراً من الامتداد والانسياب .

وقد ضربنا هذا المثل لندلل بهذه الصفات الظاهرة على خطأ قياس أوزان الشعر في مجال الغناء بالتفعيلات العروضية وحدها . وإن كان أمر الإيقاع والتركيب الموسيقي في أبيات الوزن الواحد أكثر تعقيداً وخفاءً من ذلك ، ومن هنا كان اختيار المغني أو الملحن لبعض أبيات غنيها من القصيدة الواحدة ، إذ يجد فيها — بحسه وثقافته الموسيقية — من عناصر الإيقاع المركب ما يجعلها مادة أصح للغناء والتلحين من سائر أبيات القصيدة ، في البحر الواحد .

على أننا ، لو سلمنا بهذا المقياس الشكلي وحده في التفريق بين الأوزان

الطويلة والقصيرة ، لا نستطيع أن نتفق مع الدكتور نجيب البهيتي فيما نعت به بعض البحور من حيث الطول والقصر .

فإذا كان المقياس عدد الحركات والسكنات في البيت الواحد فإن الرمل والمتقارب والخفيف تدخل في عداد البحور الطويلة ، التي لم يشر إليها الباحث ولا النص الذي اقتبسه من أبي العلاء ، وأدخلها الدكتور شوقي ضيف فيما سماه « البحور » الخفيفة « أو » السهلة » . فالرمل والخفيف يتساويان مع الكامل . إذ يتضمن كل شطر من أشطار هذه الأوزان الثلاثة واحداً وعشرين ساكناً ومتحركاً أما المتقارب فيتضمن عشرين . وما نظن أن ساكناً أو متحركاً واحداً يمكن أن يخرج بحراً من نطاق البحور الطويلة إلى القصيرة .

أما الخفة والسهولة التي يفرق على أساسها الدكتور شوقي ضيف بين البحور فأمر يرجع كما قلنا إلى تركيب موسيقي لا يتصل بطبيعة البحر بقدر ما يتصل بطبيعة العبارة والصورة الشعرية وتركيب الحروف والأصوات وتتابها في نسق خاص .

والحق أن شيئاً يسيراً من الاستقراء لما غُني من شعر عمر جدير بأن ينقض هذه الآراء التي يقول بها الدارسون . فإن المغنين لم يقتصروا على اختيار الأوزان القصيرة والمجزوءة من شعر الشاعر ، بل تغنوا بكثير من أوزانه الطويلة . فقد تغنى ابن سريج بقوله (من الطويل) :

فلما توافقنا وسلمتُ ، أشرق

وجوه زهاها الحسن أن تنفصا

وبقوله (من الطويل) :

أفقي . قد أفاق العاشقون وفارقوا !!

هوى ، واشمرت بالرحيل المرائر

رَغْ النفس . واستبقِ الحياءَ فإِذَا
تُبَاعِدْ أَوْ تُدْنِ الرِّبَابَ الْمَقَادِرَ
أَمِيتْ حَتْمَهَا وَاجْعَلْ قَدِيمَ وَصَالِهَا
وَعِشْرَتَهَا . كَثُلَ مِنْ لَا تَعَاشِرَ
وَهَبْهَا كَثَىءَ لَمْ يَكُنْ أَوْ كَنَازِحَ
بِهِ الدَّارَ . أَوْ مِنْ غَيْبَتِهِ الْمُنَازِحَ
وَكَالِاسِ عُلَّتْ الرِّبَابَ . فَلَا تَكُنْ
أَحَادِيثَ مِنْ يَبْدُو وَمَنْ هُوَ حَاضِرُ
وَقَوْلُهُ (مِنْ الطَّوِيلِ) :

أَمِنْ آلِ نَعَمْ أَنْتَ غَادَ فَمُبَكَّرُ
غَدَاةٍ غَدٍ . أَمْ رَائِحَ فَمُسْهِجَرُ ؟
لِحَاجَةِ نَفْسٍ لَمْ تَقُلْ فِي حَوَائِجِهَا
فَتَبْلَغْ عَذْرَاءَ . وَالْمَقَالَةَ تَعَاذِرُ
أَشَارَتْ بِمَدْرَاهَا وَقَالَتْ لِأَخْتِهَا :
أَهَذَا الْمَغِيرِيُّ الَّذِي كَانَ يُذَكِّرُ !
لَنْ كَانَ إِيَّاهُ . لَقَدْ حَالَ بَعْدُنَا
عَنِ الْعَهْدِ . وَالْإِنْسَانُ قَدْ يَتَغَيَّرُ !

وَعَنَى لَهُ مِنَ الطَّوِيلِ أَيْضاً قَوْلُهُ :
مَجَرَّتِ الْحَبِيبَ الْيَوْمَ مِنْ غَيْرِ مَا اجْتَرَمُ
وَقَطَعْتَ مِنْ ذِي وَدَّكَ الْحَبْلَ فَانْصَرَمُ
أَطَعْتَ الْوَشَاةَ الْكَاشِحِينَ وَمَنْ يَطْمَعُ
مَقَالَةَ وَاشٍ يَقْرَعُ السَّنَّ مِنْ نَسَمِ
أَمَّا مَعْدُ فَقَدْ غَنَى لَهُ مِنَ الطَّوِيلِ :

نظرتُ إليها بالمحتصب من ميني
 ولي نظر ، لولا التخرج ، عارمُ
 -قلت : أشمس أم مصايح بيعة
 بدت لك خلف السَّجف ، أم أنت حالم ؟
 بعيدة مهوى القُرط ، إِمّا لنوفل
 أبوها ، وإما عبدُ شمس وهاشم
 ومدَّ عليها السَّجفَ يوم لقيتها
 على عجلٍ تَبَاعُها والحوادم
 وقوله من الطويل أيضاً :

لعمرك ما جاورتُ غمدان طائعا
 وقصرَ شعوب أن أكون به صبا
 ولكن حُمى أضرعتني ثلاثة
 مجرمة . ثم استمرت بنا غيبا
 وقوله من البحر نفسه :

أفي رسم دار دمعك المترقرق
 سفاها ، وما استنطاق ما ليس ينطق ؟
 ذكرت به ما قد مضى من زماننا
 مغاني قد كادت على العهد تخلق
 وغنى له الغريض من الطويل قوله :

عرفتُ مَصِيفَ الحَيِّ والتربعا
 بيطن حُلَيَّاتٍ ، دَوارسَ بلقما
 أرى المَرَحَ من وادي العقيق تبدلت
 معالهُ وبَلا ونكباء زعرعا

وقد اخترنا نماذج من البحر الطويل الذي لا خلاف على أنه من البحور الطويلة ! وما أكثر ما غنى المغنون والمغنيات من شعره في البحر الخفيف وهو — كما رأينا — يتساوى في الطول من حيث عدد سكناته وحركاته مع الكامل ، ويزيد على الوافر . وقد عددهما الدكتور نجيب البهيتي — ممتبياً من أبي العلاء — من البحور الطويلة . والخفيف على أية حال عند من يمارسون الشعر ، من البحور الطويلة بدون شك .

من ذلك غناء ابن سريج في قوله من الخفيف :

طال ليلي واعتادني اليوم سُقْسَمُ
وأصابت مقاتل القلب نَعْمُ
حرّة الوجه والشمائل والجَو
هر . تكليمها لمن نال غنم
وحديث بمثله تُنزل العصم . رخيم . يشوب ذلك حلم
وغناء معبد :

عاود القلب بعضُ ما قد شجاء
من حبيب أُمي هوانا هواء
يا لقومي . فكيف أصبر عمّن
لا ترى النفس طيبَ عيش سواه !
وغناؤه أيضاً :

صرمت حبلك البغومُ وصدّت
عنك ، في غير رية . أسماءُ
والغواني إذا رأينك كهـ
كان فيهنّ عن هواك التواء
وغنى له معبد من الكامل :

حتى إذا ما الليل جن ظلامه
وانظرتُ غفلة كاشع أن يغفلا
خرجتُ تأطّرُ في الثياب كأنها
أينمُ يسب على كتب أميلا

ويطول المقام لو ذهبنا نستشهد بما غنى المغنون والمغنيات في البحور الطويلة من شعر الشاعر ، إلى جانب البحور القصيرة ، غير ناظرين في اختيارهم إلى طول أو قصر بل إلى طبيعة العبارة الشعرية وما تتضمن من عناصر صالحة للغناء والتلحين . ولم يكن مجيء شعر عمر في صورة مقطوعات ، لا قصائد طويلة . بدافع من نظره إلى ضرورات الغناء كما ذكر الدكتور شوقي ضيف ، وإلا لاقتضى ذلك أن تغني المقطوعة كلها ما دام الشاعر قد نظمها لهذه الغاية . لكن المغنين كانوا يختارون من أبيات المقطوعة الواحدة - أو القصيدة - أبياتاً بعينها يرونها صالحة للتلحين والغناء حسب الحس الموسيقي لكل منهم . لذلك كان بعض الملحنين يختارون أبياتاً من المقطوعة على حين يختار آخرون أبياتاً أخرى من المقطوعة نفسها .

والحق أن الاستقراء العام لا يدع شكاً في أن الاختيار كان يخضع لقيم أخرى غير التي نجدّها في ألوان من غنائنا الحديث ، وأن المغنين لم يكن يعينهم من ذلك طول أو قصر أو حتى غرابة ألفاظ أو شيوعها ، بقدر ما كانوا يلتفتون إلى ما يتيح للمغني المدّة والترجيع والتطريب الذي يبعث كوامن الحزن في نفوس أهل الحجاز حيث شاع فن خاص بالنواح . وهكذا لم تتخرج جميلة أن تغني للأعشى قوله على ما فيه من تعداد لأسماء الأماكن ، ومن طول في الوزن (من البسيط) .

بانث سعاد وأمى حبّلها انقطعاً
واحتلت الغور فالحدّين فالفرّعا

واستكرتني وما كان الذي تكبرت
من الحوادث . إلا الشيب والصلما

عمى أما ندع الكلمة الفاصلة في هذه القضية لإحصاء لم يخطر للقائلين بتأثر
الشعر بالغناء على هذا النحو أن يقوموا به ليكون سنداً لما يقررون من آراء تقوم
على مجرد الانطباع .

فقد أحصينا ما جاء في ديوان عمر بن أبي ربيعة من مقطوعات وقصائد في
البحور المختلفة . فكانت النتائج التالية :

الطويل . تسع وتسعون . الكامل : ست وسبعون . الخفيف : ست وسبعون .
المبسط : ست وثلاثون . الوافر : إحدى وعشرون . المتقارب : عشرون .
المنسرح : خمس عشرة . المديد : أربع عشرة . الرمل : أربع عشرة .
السريع : إحدى عشرة . الهزج : اثنتان . الرجز : واحدة .

ومن هذا الإحصاء يتضح بطلان ما اقتبسه الدكتور الجبيني عن أبي العلاء
من نسبة الأوزان الطويلة إلى الشعر الجاهلي وذبوع القصيرة في الشعر الإسلامي .

وقول الدكتور شوقي ضيف إن عمر كان يكثر من استخدام « الخفيفة »
كالسريع والخفيف والوافر والرمل المتقارب . ومع اختلافنا معه في معنى
السهولة والصعوبة وفي طبيعة بعض تلك الأوزان . نرى أن الرمل والمتقارب
والسريع كانت من أقل البحور دورانا في شعر عمر كما يتبين من الإحصاء .

أما المجزوءات التي يقول الدكتور شوقي ضيف إن عمر قد أكثر من
استخدامها فقد جاءت نتيجة إحصائها على النحو التالي :

مجزوء الوافر : ثلاث عشرة . مجزوء الرمل : عشر . مجزوء الخفيف :
عشر . مجزوء الرجز : ست . مجزوء الكامل : اثنتان .

ومعنى ذلك أن للشاعر إحدى وأربعين مقطوعة في البحور المجزوءة . من
مجموع مقطوعات الإحصاء وقصائده وعددها أربعمائة وست وعشرون . أي

ما لا يكاد يبلغ عشرة في المائة من مجموع شعر الشاعر ! وذلك نقيض قول الدكتور شوقي ضيف « وتكثر هذه المجزوعات في شعر عمر كثرة مفرطة ! »^(١)

والحق أننا نظلم عمر وسائر الشعراء الذين اتصلوا بالغناء وغنى المعنون أشعارهم . حين نصورهم كأنهم « مؤلفو أغان » يفكرون في مقتضيات الألحان والغناء وهم ينظمون أشعارهم . صحيح أن هناك روايات تذكر أن هذا الشاعر أو ذاك قد نظم أبياتاً ليغنيها مغن أو آخر . وأن الشاعر كان يغير أحياناً بعض ألفاظ في شعره لتناسب طبيعة الغناء . لكن ذلك كله ليس إلا شيئاً عارضاً لا يدل على ارتباط الشعر بالغناء إلى هذا الحد البعيد الذي أصبح الشاعر فيه فرداً في « جوقة » كما يقول الدكتور شوقي ضيف .

والناظر في شعر عمر يدرك أنه شعر يصور في المقام الأول تجربة شعرية حفزت الشاعر إلى القول ولونت القصيدة بطبيعتها من حيث الجزالة أو السهولة والطول أو القصر وذبوع الألفاظ أو ندرتها وجلال الموسيقى أو رقتها وغير ذلك مما يدخل في تكوين الصورة الشعرية في القصيد أو المتبوعة . ويدرك الدارس أن الملحنين والمغنين لم يكونوا يتقنون دائماً من شعر الشاعر « أسننه أو « أقصره » أو « أخفه » بل كان كل منهم يختار ما يرى أنه أنسب للحنه وصوته .

ولا جدال في أن الشعر قد تأثر بالغناء . كما تأثر الغناء بالشعر . لكن في تلك الحدود التي تخلق عند الشاعر حساً عاماً « بموسيقى العصر » دون أن تؤثر تأثيراً مباشراً في صور الشعر وأسالبيه وموسيقاه .

(١) الطور والتحديد في الشعر الأموي . ص ٢٦٢ .

الصورة الشعرية

إذا تجاوز الدارس ذلك التجديد الذي أحدثه عمر بن أبي ربيعة في بناء القصيدة وما أدخله عليها من قصص وحوار مرن ممتد ولغة طيبة تستجيب لحاجات الحوار والقصص ، لينظر في الصورة الشعرية داخل ذلك الإطار الجديد ، فسينتهي إلى أن الشاعر لم يحدث جديداً في ذلك المجال . بل لعله يكون أقرب إلى التقليد من غيره من شعراء الغزل . إذ يقف وسطاً بين الشاعر العذري الذي يغنو موهبته إحساس صادق متصل باللوعة يهديها إلى كثير من الجديدي في التعبير . والشاعر الحسي الذي يتخذ الجمال الإنساني لديه وضعاً للجمال في الطبيعة فيوحى إليه بضروب جديدة من الوصف المبتكر والصور البديعة . وكأنما كان الشاعر يستنفذ طاقته في « تطويع » اللغة لحكاية الحدث وإجراء الحوار حتى إذا جاء إلى اللحظات النفسية التي يمكن أن تكون مصدراً للصورة الشعرية الموفقة . أدرج تلك اللحظات في سياق رواية الحدث مكتمياً من تصويرها ببعض المظاهر الخارجية التي تتصل في طبيعتها بأحداث مغامراته الليلية ، لذلك نحس بأن أكثر صورته تميزاً هي تلك التي يترى فيها قليلاً عند تلك اللحظات النفسية أو يمزج فيها الحدث المادي بالشعور النفسي . ولعل أوضح مثال لذلك بعض مقاطع من رائيته الطويلة « أمن آل نعم أنت غاد قمبر » . ولعل أجمل تلك المقاطع هاتان الصورتان اللتان رسمهما لنفسه ثم لصاحبه . مقارناً بين ما عاناه

من مشقة الاغتراب والسفر وما هي فيه من راحة ونعيم . ومع أن المقطوعتين ترسان صوراً مادية للجهد والراحة ، فإنهما تحفلان بالشعور النفسي الذي ينطوي وراء تلك الصور المادية ، وتنبعان من معنى « وجودي » عام يرتبط بإحساس الشاعر العام بما في حياة الإنسان من تحول دائم :

لئن كان إياه ، لقد حال بعدنا

عن العهد ، والانسان قد يتغير

رأت رجلاً أما إذا الشمس عارضت

فيضحي ، وأما بالعشي فيختصر^(١)

أخا سفر ، جواب أرض ، تقاذفت

به فلوات ، فهو أشعث أغبر

قليل على ظهر المطبسة ظلّه

سوى ما نفي عنه الزداء المحبر

وأعجبها من عيشها ظلّ غرفة

وربّما ملثف الحداثق أخضر

ووال كفاها كل شيء يهتها

فليست لشيء آخر الليل تنهر

ونلاحظ أن الشاعر في داخل هذا التقابل العام بين الصورتين قد اعتمد أيضاً على شيء من المقابلة بين بعض جوانب الصورة التي رسمها لنفسه ، ضاحياً إذا علت الشمس في الأفق ، خاضعاً إذا حلّ العشي ، موزعاً بين حرارة غامرة وظل قليل من ردائه المحبر .

كما أكد الشاعر طبيعة التحول الدائم بهذه الحركة المتتابعة الموقعة وما تضمنته من تعبير مجازي موفق .

أخا سفر ، جواب أرض ، تقاذفت

به فلوات ، فهو أشعث أغبر

(١) يختصر : يبرود .

حتى إذا انتهى إلى صورة صاحبه اعتمد على تأكيد جوانبها بالتكرار
والعطف الموحين بالاستقرار وامتداد الطمأنينة ، خاتماً بإيادها بنتيجة طبيعية على
نقبض تلك التي ختم بها يته السابق :

« فهو أشعث أغبر ... فليست لشيء آخر الليل تسهر » .

ومن أجمل تلك اللحظات التي يجمع فيها الشاعر بين الحركة الخارجية
والنفسية قوله في تلك القصيدة أيضاً .

فبت زقيلاً للرفاق على شفا
أحاذر منهم من يطوف ، وأنظر
إليهم متى يستمكن النوم منهم
ولي مجلس . لولا اللبانة : أوعر (١)
وبت أناجي النفس : أين خباؤها ؟
وكيف لما آتى من الأمر مصدر ؟
فدلّ عليها القلب رياء عرفتها
لها . وهوى النفس الذي كاد يظهر (٢)
فلما فقدت الصوت منهم ، وأطفئت
مصايح شُبت بالعيشاء وأنور
وغاب قُمير كنت أرجو غيابه
وروح رعيان ونوم سمر
ونفضت عني النوم أقبلت مشية الـ
حجاب ، وركني خشية القوم أزور (٣)

(١) اللبانة الحاجة

(٢) رياء راحة ركيه .

(٣) الحجاب الحية . أزور : مثل .

فحييت إذ فاجأتها ، فتولت
وكادت بمكنون النجوة نجهر

ومن نماذج هذا التريث عند اللحظة النفسية دون انسياق سريع وراء رواية
الحدث المادي لمغامرة الشاعر ، هذه الأبيات التي يبلغ فيها الشاعر حدّ اللوعة
العذرية والتصريح بما لا يصرح به عادة من شعور بوطأة التقاليد والمجتمع ^(١) :

ثم أقبلت ، رافع الذبل ، أخفي	الوطء أخشى العيون والنظارا
فالتقينا ، فرحبت حين سلّمت	، وكفّت دمعاً من العين مارا
ثم قالت عند العتاب : رأينا	منك عنّا تجلدا وازورارا
قلت كلا ، لاه ابنُ عمك بل	خفنا أموراً كنا بها أغماراً ^(٢)
فجعلنا الصدود ، لما رأينا	قالة الناس : يئنا أستاذنا
وركبنا حالاً لنكذب عنّا	قول من كان بالبنان أشارا
واقنصرت الحديث دون الذي قد	كان من قبل يعلم الأسرارا
ليس كالعهد إذا عهدت ، ولكن	أوقدّ الناس بالأحاديث فارا
فلذاك الإعراض عنك ، وما	آثر قلبي عليك أخرى اختيارا
ما أبالي ، إذا النوى قرّبتكم	فدنوتم ، من حلّ أو كان سارا
والليالي ، إذا نأيت ، طوال	وأراها ، إذا دنوت ، قصارا

على أنا نحس - حتى في هذه المقطوعات - بأن الشاعر يؤثر « الترسل »
والحديث المنساب ، على بناء الصورة الشعرية المركبة التي تعتمد على التشبيه
والمجاز والتقابل وتجمع بين كثير من الظلال والألوان ، وتستغرق اللحظة
الشعرية أو المشهد الخارجي ولا تكتفي بأن تلم بها إلاماً سريعاً . ولا شك أنه
أكثر ميلاً إلى هذا الترسل والانسياب والإلام السريع في تلك الصور من الوصف

(١) الديوان ص ١٩٢ .

(٢) لاه ابن عمك : أي شئ ابن عمك . أغمار : ج عمر وهو غير المجرب ، أي كنا نجملها .

الخارجي التي تجيء مجرد لحظة في سياق الحدث والمغامرة . وهو لهذا لا يجهد نفسه في ابتكار شيء جديد في مثل تلك الصور بل يعتمد اعتمادا كاملا على التقليد ويكرر الصورة الواحدة في كثير من قصائده دون أن يكون فيها أدنى مظهر من مظاهر الإضافة أو التركيب أو محاولة الأصالة . ولعل ذلك أوضح ما يكون في وصفه لبعض مظاهر الجمال في المرأة . وقد تتضح هذه الحقيقة إذا تتبعنا دوران تشبيهات ومجازات يستخدمها الشاعر في وصف الثغر والوجه وجمال العيون والحركة . فالثغر عنده لا يكاد يعدو أن يشبه بالأقحوان أو النبت الشتيت (أي المفرق الأوراق) أو بالبرد والعسل والخمر في بعض الأحيان . والوجه الجميل عنده قمر أو شمس أو غمامة مشرقة ، ورشاقة الحركة وجمال العيون تذكره دائما بالمها والظباء حتى لتصبح أسماؤها وكأنها أسماء حقيقية للمرأة . كل هذا على نحو سريع عارض لا يوحى - كما قلنا - بأية محاولة للتفنن أو الأصالة .

ومن نماذج وصفه للثغر قوله :

- غادة يفتّر عن أشنبها

حين تجلوه ، أقاح أو برّد^(١)

- تراءت لي لقتلني

فصادتني ، ولم أصد

بذي أشبر شتيت النبت صافي اللون كالبرد^(٢)

- تفتّر عن واضح الأنياب متشق

عذب المقبل ، مصقول ، له أشبر

كالمسك شيب بذوب النحل يخلطه

ثلج بصهباء مما عتقت جذر

(١) الأشب : الثغر العذب الرقيق .

(٢) ذي أشبر : أي بشعر ذي أسنان فيها تحزيز وبياض .

- تجلو بمساكها غراً مفلجة
 كأنها أقحوان شافه مطر^(١)
 - تفتّر عن ذي غروب طعمه ضرب
 تحاله بردا من مزنة مارا^(٢)
 - تفتّر عن واضح ، مقبله
 مفلج واضح ، له أشر
 - فأذاقتني للذيذا ، خلته
 ذوب نحل شيب بالماء الحصر
 - وكأنّ فاهها عند رقدتها
 تجري عليه سلافة الخمر
 شرقا بذوب الشهد ، يخلطه
 بالزنجبيل وفسارة التّجّر^(٣)
 - حوراء آتة ، مقبلها
 عذب ، كأن مذاقه خمّر
 والعنبر المسحوق خالطه
 وقرنفل يأتي به النشر
 - بادين ، تجلو مفلجة
 عذبة غراً ، لها أشر
 - فأرتني مسفراً حنساً
 خلته ، إذ أسفرت . قمرا
 وشيت التّبت متسقا
 طيبا أنبابه خصرا

(١) شافه : حلاه .

(٢) الغروب : كثرة الريق . الصرب : الملل . مار : حرى .

(٣) المارة : وعاء الملك .

- ولن أنسى بخيف مِئني
تَسَارُقَ زينبَ النظرا
إليّ بمقنيّ ريم تری في طرفه حورا
وثغر واضح ریل تری في خده أشرا (١)
- خَوْدٌ يفوح الملك من أردانها ، والعنبر
تفرّ عن مثل أقا
حي الرمل ، فيها أشر
- وتدنى النصف على واضح
جميل ، إذا سمرت عنه ، حرّ (٢)
وإذا هي تضحك عن نير
لذيذ المقبل عذب خصر
شتيت المراكز ، أحوى اللثا ،
كدرٌ تنضد ، فيه أشر
- ومحدث قد بات يؤنسي
رخص البنان مهفف الخصر
ويذيقني منه ، على وجل
عذبا كطعم سُلالة الحمر
-- وكانَ الشهد والإسْفَنط (٣)
والماء الفضيض (٤)
بساثرَ الأنيابَ منها
بعد ما ذاقت غموضا (٥)

(١) كذا بالديوان
(٢) النصف : البرقع .
(٣) الإسْفَنط : الحمر .
(٤) الغموض : النوم

- فبات تعاطيني عذابا حسبتها
من الطيب ، مسكا أو رحيقا معتقا
- فأذاقتني على مهل
طيب الأنياب ، لم يتعمَل^(١)
- تحسب الراح الزكيّ به وسلاف الراح والسليل
وتفتّر عن كالأقحوان بروضة
- جلته الصبا والمستهلّ من الوبل
ليس طعم الكافور والملك شييا
- ثم علاّ بالراح والزنجبيل
حين تنابها ، بأطيب من فيها طروفا إن شئت أو بالمقبل
- قابضت عن نير واضح
مفلج عذب إذا قبّلا
- كأقحوان الرمل في جائر
أو كسنا البرق إذا هلا
- ونير النبت عذب بارد خصر
كالأقحوان ، عذاب طعمه ، رتلا^(٢)
- كان إسفطة شيت بندي شم
من صوب أزرق بت ريمه شملا^(٣)
- وتنكل عن غر شتيت نباته
عذاب ثناياه ، لذيد المقبل
- كثل أقاحي الرمل ، يجلو متونه
سقوط ندى من آخر الليل مخضيل

(١) م يمس : لم تتركب أسنانه .

(٢) رتل : تفتت : تناسقت أسنانه .

(٣) شم برد : أي ماء ذي بروضة . أزرق : صاف . شلا : شملا .

- خَوْدٌ إذا قامت إلى صدرها
 قامت قطوف المشي مِكْالَه
 تفرُّ عن ذي أشرٍ بـسارد
 عذب ، إذا ما ذيق سلاهُ
 - إذ تبدَّت لنا فأبليت أثينا
 حالكا لونه ، وجيدا أسبلا
 وشيتا كالأقحوان عذابا
 لم يقادر به الزمان قولا
 - رأيت يحب الخيف هندا فراقني
 لها جيد رثم زينت الصرائم^(١)
 وذو أشر عذب كأن نباته
 جنى أقحوان نبتُه مناعم
 - إن نَعَمًا أقصدت رجلا
 آمنا بالخيف ، إذ ترمي^(٢)
 بشيت نبتُه ، رثيل
 طيب الأنساب والطعم
 - بارد الطعم شيت نبتُه
 كالأقحوي ، ناعم النبت ثري

وقد يقال إن هذه التشبيهات والمجازات التقليدية قد انتزعت من سياقها ،
 ولعلها قد فقدت بذلك كثيراً من دلالتها التي كانت لها في التحامها مع أجزاء
 الصورة العامة . لكن الحق أن تلك التشبيهات والمجازات نجيء بطريقة عارضة
 فتكون مجرد إشارة عابرة إلى جمال الثمر ليس لها صلة وثيقة بالسياق العام ، أو

(١) الصرائم : ج صريمة : الرملة المنصرمة أي المنقطعة عن الرمل ، ذات الشجر .
 (٢) أقصدت : أصابت بهما .

تعداداً سريعاً متتابعاً لمظاهر الجمال في الثغر والشعر والوجه والقوام بالأسلوب التقليدي نفسه ، من تشبيه الشعر بالليل أو قطوف العنب . والوجه بالشمس أو القمر ، والقوام بالغصن أو الكتيب وغير ذلك من التشبيهات والمجازات المألوفة . ومن أمثلة تشبيهاته السريعة للمتابعة غير المتكاملة قوله :

أنت أشهى إليّ من صَوْبِ مُزْنِ السحابِ
إنما أنت طيبة من إكسامِ عشابِ
أو هلالِ بدالنا وسط زهر الكواكب

أما تشبيهه المرأة بالطباء ولها فكثير يجري على هذا النحو «المباشر» الذي يفقد التشبيه والمجاز فيه قدرته على خلق صورة فنية معادلة للواقع ، فيصبح أشبه بالتعبير الحقيقي المألوف ، وكأنه الشاعر قد استبدل باسم المرأة الطيبة والمهابة فأصبحتا علماً عليها . ومن ذلك قوله :

- يوم قالت لنسوة من لؤي بن غالب
آنسات عقائـل كالطباء الربائب
- طيات الأردن والنشر عيناً
كها الرمل ، بُدْنَا أترابا
- طيب الريقة والنكهة كالراح القطيب^(١)
واضح اللبّة والسنتة كالظبي الربيب^(٢)
- فهي لنا خلّة نواصلها
من غير ما متحرّم ولا ريب
مثل غزال يهزّ مشيته
أحوى ، عليه قلاند الذهب

(١) القطيب : المزوجة .

(٢) السنة : الوجه

- وما ظبية من ظباء الأراك
تقرو دميث الربى عاشبا (١)
بأحسن منها غداة الغميم
إذا أبدت الخد والحاجبا (٢)
- صاد قلبي اليوم ظبي مقبل من عرفات
في ظباء تننادي عامداً للجمرات (٣)
- بالله يا ظبي بني الحارث
هل من وفي بالعهد كالناكث
لا تخدعني بالنسي باطلا
وأنت تلعب بي كالعابث ؟
- دعاني من بعد شيب القذا
ل رم له عئق أغيد
وعين تصابي وتدعو الفتى
لما تركه للفتى أرشد
- تراءت لي لتقتلني فصادتني ولم أصد
يقال كالمهسة خريد دة من نوسة خرد
- كأن عقد وشاحيها على رشأ
يقرو من الروض ، روض الحزن أثماراً
- قمرته فؤاده أخت رثم
ذات دل ، خريدة معطار

(١) تقرو : تقصد وتأكل . الدميث : اللين .

(٢) الغميم : اسم موضع .

(٣) الجمرات : موضع رمي الحصى في منى .

طفلة وعشة الروادف خود
 كهاة إنساب عنها الصُوار^(١)
 — إن تكن دار آل نعيم قواء
 خالياً جوها من الأجوار^(٢)
 فليتمدما رأيت فيها مهاة
 في جوار أوانس أبكار
 ذكررتني الديارُ نعمة وأترا
 با حسانا ، نواعما كالصُوار
 — فنهضنا نمشي . نغمقى مُروطا
 وبروداً ، وهناً ، على الآثار
 وتولى نواعم خفيرات
 يتهادين ، كالظباء السواري
 — إذا رمتُ عيني أن تفيق من البكا
 تبادر دمعي مُسبلاً يتحدّر
 قد ساقني حينٌ إلى الشادن الذي
 أضرّ بنفسي أهله حين هجروا
 لقد كان حتمي يوم بانوا بجوذر
 عليه سِخابٌ فيه دُرّ وعنبر^(٣)
 — ولن أنسى بخيف مني
 تسارق زينبُ النظرا
 إليّ بمقلبي رثم
 ترى في طرفها حورا

(١) طفلة : فاعمة . وعشة : سينة . الصوار : القطيع .

(٢) الأجوار : الجيران .

(٣) السخاب : القلادة .

- ذكرتُ به بعض ما قد مضى
 وحقّ لذي الشجر أن يذكرنا
 ومشيّ ثلاث به مؤمنا
 خرجن إلى عاشق زوّرا
 مهاتان شيعتا جؤذرا
 أسبلا مقلدّه ، أحورا
 - وإذ هيّ مثل مهاة الكتيب
 نحنو على جؤذر في خنّار^(١)
 - نظرتُ إليك بعين جازنة
 كحلاء ، وسط بجاذر خنّس^(٢)
 - يا خليّ إذا لم تنفعا
 فدعاني اليوم من لومٍ ، دعا
 وألّا بي بظبي شادن
 لست أدري اليوم ماذا صنعا
 - سبته بوحف في المقاص كأنه
 عناقيد دلاها من الكرم قاطف
 وجيدٍ خذولٍ بالصريمة مُنزل
 ووجه حسيّ أضرعته المخالف^(٣)
 - إذ أنت رَوْدٌ في الشباب غريرة
 غراء ، خوّد كالغزال الأخرق
 - فما من مُنزل أدما
 ٤ ترجسي شادنا خرقا

(١) الحمر : ما ستر من الشجر .

(٢) الجازنة : المهاة تميز بالكلأ عن الماء . الخنّس : ج خنساء .

(٣) المنزل . الظبية التي تخلقت عن صواحبتها . الصريمة : الكتيب : منزل ذات ولد .

بأحسن مقلدة منها
 إذا برزت ، ولا عنقها
 - آلفة للجمال واضحة
 بالغبر الورد جلدُها عتق
 الظبي فيه من خلقها شبهة :
 التحسّر والمقلتان والعنق
 - تعلق هذا القلبُ للحبّ معلقاً
 غزالاً . تحلى عمداً ذُر وبارقاً
 من الأدم تعطو بالعشي وبالضحى
 من الضال غصا ناعم النبت مورقاً
 ألوف لأظلال الكيناس وللأشرى
 إذا ما لعاب الشمس بالصيف أشرقاً
 - ليالي تستبي عقلي بوحفٍ واردٍ جثلي
 وعيني مغزل حوراء لم تكحل من الخذل (١)
 - فعاجت بأمثال الأطباء نواعم
 إلى موقف بين الخجون إلى النخل
 فقالت لأترباب لها شبه الدُمى
 أطلن التمني والوقوف على شغلي
 - يا طيب طعم ثنابها وريقتها
 إذا استقل عمود الصبح فاعتدلا
 لها من الرثم عيناه وسنته
 ونخوة السابق المختال إذا سهلا

(١) من الخذل : أي من الأطباء التي اتخذت وانفطعت عن الرب .

وفي الشطر الأخير صورة شعرية بديعة ينذر أن نجد أمثالها عند عمر بن أبي ربيعة .

— يا من لقلب دكف مغرم هام إلى هند ، ولم يظلم
هام إلى رثم هضم الحشى عذب الثنايا طيب المسم
— قد اعتدلت فالنصف من غصن بانة

ونصف كتيب لبدته سجوم^(١)

منعمة أهدي لها الجيد شادن

وأهدت لها العين القتل بغم^(٢)

— فلما إن بدا للعين منها أسيلُ الحد في خكن عميم
وعينا جؤذر خرق ، وثغر^(٣) كثل الأحموان ، وجيد ريم
حنا أترابها دوني عليها حنو العائدات على السقيم
— ربَّ ليل سمرت فيه ، قصير

ورفيق قد كان كفؤاً كريماً

ثمَّ أحييته ، أنازع فيه

شادناً أحورا أغنَّ رخيماً

— سلب القلب دكها ، ونَمَى^(١) مثل جيد الغزال يعلوه نظم
ونيل^(٢) عبَلُ الروادف كالقور من الرمل قد تلبَّد ، فعم^(٣)
— قلن : قد نادى المنادي وبدا الصبح ، فقوموا
قمن يزجين غزالا فاتر الطرف رخيماً

(١) لبدته سجوم : أي ليدته مطر غزير .

(٢) بغم : ظبية : والشادن ولد الظبي .

(٣) القور : التل أو الكتيب . فعم : مملء .

- أَمْسَى الْفَوَادُ بِكُمْ يَا هِنْدَ مَرْتَنَهَا
 وَأَنْتِ كُنْتَ الْهَوَى وَالْهَمَّ وَالْوَسْنَ
 إِذْ تَمْتِيكَ بِمَصْقُولٍ عَوَارِضُهُ
 وَمَقْلَتِي شَادَن لَمْ يَعُدْ أَنْ شَدَنَّا
 أَمَا تَشْبِيهِه جَمَالَ الْوَجْهِ وَإِشْرَاقَهُ ، بِالْتَّمَسْ أَوِ الْقَمَرَ أَوِ الْغَمَامَةَ الْمُضَيِّبَةَ عَلَى
 هَذَا النَّحْوِ الْمُبَاشِرِ « الْبَسِيطِ » فَكَثِيرٌ . وَمِنْهُ قَوْلُهُ :
 - بِيَضَاءٍ مِثْلَ الشَّمْسِ حِينَ طُلُوعِهَا
 مَوْسُومَةً بِالْحَسَنِ تَعْجِبُ مَنْ رَأَى
 - شَفَّ عَنْهَا مَرَقَقٌ جَنْدِيٌّ
 فَهِيَ كَالشَّمْسِ مِنْ خِلَالِ السَّحَابِ (١)
 - أَذْكَرْتَنِي مِنْ بَهْجَةِ الشَّمْسِ لَمَّا
 طَلَمْتَ مِنْ دُجْنَةِ وَسَحَابِ
 - كَالشَّمْسِ صَوْرَتُهَا غَرَاءً وَاضِحَةً
 تُعْشَى إِذَا بَرَزْتَ مِنْ حُسْنِهَا الشَّرْجَا
 - فَقَامَتْ ، فَقُلْتُ : بِلَدِّ صَوْرَةٍ
 مِنْ الشَّمْسِ شَبِيحَهَا الْأَسْعَدُ
 - قَامَتْ ثَرَاءِي وَقَدْ جَدَّ الرَّحِيلُ بِنَا
 لَتَنَكَّا الْقَرَحَ مِنْ قَلْبٍ قَدْ اصْطَبَدَا
 بِمُشْرِقٍ مِثْلَ قَرْنِ الشَّمْسِ بَازِغَةٍ
 وَمَسْبُطَرٌّ عَلَى لَبَاتِهَا سُودَا (٢)

(١) مَوْقَقٌ : ثَوْبٌ رَقِيقٌ . جَنْدِيٌّ نِسْبَةٌ إِلَى جَنْدٍ ، بِلَدٍّ بِالْيَمَنِ .
 (٢) سُودَا : حَالٌ مِنَ اللَّبَاتِ أَيِ أَعْلَى صَدْرِهَا . وَالْمُرَادُ أَنَّ شَعْرَهَا الْأَسْوَدَ الْغُزِيلَ « الْمَسْبُطَرَّ » قَدْ أَصْفَى
 عَلَى لَبَاتِهَا هَذَا السُّودَ .

- وجَلَّتْ ، عَشِيَّةَ بَطْنِ مَكَّةَ ، إِذْ بَدَتْ
 وَجْهًا بَهِيمًا بِيَاضِهِ الْأَسْتَارَا
 كَالشَّمْسِ تُعْجِبُ مَنْ رَأَى ، وَيزِينَهَا
 حَسْبُ أَغْرَى إِذَا تُرِيدُ فَخَارَا
 - مَثَقَلَاتُ يَزْجِينَ بِدَرِّ سَعْدٍ
 وَهِيَ فِي الصَّبْحِ مِثْلُ شَمْسِ النَّهَارِ
 - أُسِيلُ الْمَحِيَا مُضِيمِ الْحَشَى
 كَشَمْسِ الضُّحَى وَاضِحَا أَزْهَرَا
 - وَكَأَنَّ ضَوْءَ الشَّمْسِ تَحْتَ قَنَاعِهَا
 أَوْ مُرْتَهَ أَدْنَى بِهَا الْقَطَرُ
 - أَقُولُ ، وَشَفَّ سِجْفُ الْقَرِّ عَنْهَا
 أَشْمُسُ تِلْكَ أَمْ قَمَرٌ مَنِيرُ ؟
 - وَهِيَ كَالشَّمْسِ إِذْ بَدَتْ فِي ضُحَاهَا
 فَأَبَانَاتُ لِلنَّاطِرِينَ طُلُوعَا
 - وَطَافَتْ بِنَا شَمْسٌ عِشَاءً ، وَمَنْ رَأَى
 مِنْ النَّاسِ شَمْسًا بِالْعِشَاءِ نَطُوفُ ؟
 - وَصَبَا الْقَلْبُ إِلَى بَهْمَنَاتِهِ
 مِثْلَ قَرْنِ الشَّمْسِ يَدُو فِي الظُّلَمِ (١)
 نَظَرْتُ إِلَيْهَا بِالْمَحْصَبِ مِنْ مَنِي
 وَلِي نَظَرُ ، لَوْلَا التَّحَرُّجُ ، عَارِمُ
 فَقُلْتُ : أَشْمُسُ أَمْ مَصَابِيحُ بَيْعَةٍ
 بَدَتْ لَكَ تَحْتَ السَّجْفِ ، أَمْ أَنْتَ حَالِمُ ؟
 - كَالشَّمْسِ بِالْأَمْعَدِ إِذَا أَشْرَقَتْ
 فِي يَوْمٍ دَجَجْنَ بَارِدٍ مُقْتَنِمِ

(١) بهمانه : طوبة النفس .

لم أحسب الشمس بيني بـدب
 قلمي ، لذي لحم ولا ذي دم
 - ملأ القلب دلتها ونقي
 مثل جيد الغزال يعلوه نظم
 ووضيء كالشمس بين سحاب
 رائح مقصر العشيّة فخم
 - خود نضيء ظلام البيت صوراً
 كما يضيء ظلام الحيندس القمر
 - كم قد ذكرتك ، لو أجزى بذكركم
 يا أشبه الناس ، كل الناس بالقمر
 - غراء واضحة الجبين كأنها
 قمر بدا للناظرين منير
 - رأيتها مرة ونسوتها
 كأنها من شعاعها القمر
 - كأن ثوباً ، لما التقى الركب تدنيه عليها ، يشف عن قمر
 - رخصة حوراء ناعمة طغلة . كأنها قمر
 - سلمت فالتفتت بوجه واضح
 كالبدر ، زيتن ذاك جيد أتلع
 - وقمن إليها كالدّمى فاكتنفها
 وكل يفتي بالمودة والأهل
 نجوم دراري تكتفن صورة
 من البد وافت . غير هوج ولا نكحل^(١)
 - فإذا ثلاث بينهن عقيلة
 مثل الغمامة . نشرها ينضوع

(١) كل سم .

— فجل القناعُ سحابة مشهورة
غراء ، تُعشى الطرف أن يتأملا
— حيثها فتبست فكأنها
عند التبسم ، مزنة تبسم

• • •

وإذا كنا لا نجد صوراً شعرية جديدة أو إضافات إلى الصور القديمة عند عمر ، فإننا مع ذلك نحس في شعره من تجمع تلك الصور التقليدية ومن معجمه الخاص ، انسياقاً موسيقياً ومرونة في العبارة ولفحات إلى بعض الحقائق النفسية الطريفة أو الخافية ، مما أضفى على شعره طابعاً خاصاً بين شعراء الغزل في عصره . ووضعته — كما قلنا — في منزلة وسط بين العذريين وتجاربهم المجردة ومعجمهم الشعري الحافل بالرمز والعاطفة ، والتقليدين بما في شعرهم من صخب وجزالة مفرطة وبعد — في أغلب الأحيان — عن الصدق الفني والنصي .

والحق أنه يمكن أن يقال إن ما تم من تطور وتجديد في الشعر العربي في العصر الأموي ، قد تم على يد هؤلاء الغزلين من العذريين وغيرهم كمعمر بن أبي ربيعة ومن سلك نهجه ، وإن سائر الشعر في ذلك العصر — على اختلاف أغراضه — لم يكد يأتي بجديد برغم التفوق الفردي الواضح عند كبار الشعراء المعروفين كالفرزدق وجربير والأخطل وغيرهم . فإن غلبة السياسة والاحتراف على هؤلاء الشعراء — ونستثني منهم الخوارج وبعض شعراء الهاشمين — قد طبعت شعرهم بشيء غير قليل من التقليد والصور المجلجلة الجوفاء التي تنبئ عن اقتدار في النظم أو على موهبة كبيرة خنقتها تلك النزعة إلى الاحتراف والتكسب بالشعر ، أو استخدامه على نحو مباشر في السياسة والخصومات القبلية السائدة حينذاك .

الشعر الأموي

بين السياسة والاحتراف والفن

ارتبط الشعر العربي منذ اكتمال نشأته في العصر الجاهلي بالتعبير عن وجوه من نشاط القبائل العربية في حياتها المفردة وفي علاقة بعضها ببعض سلماً وحرباً وتحالفاً وصراعاً في سبيل القيم المادية والاجتماعية التي كانت محوراً للحياة حينذاك .

على أن هذه الوجوه من الحياة ، وتلك العلاقات — في سلمها وحربها — لم تبلغ حد السياسة بمعناها المعروف ، إذ لم تكن قد اكتملت للعرب بعد مقومات واضحة للشعب أو الوطن أو الدولة بما يصحب ذلك من خلاف حول مفهوم الحكم أو حدود الوطن أو أمور الشعب أو قضايا القومية . لذا ظل الفرد وثنى الارتباط بذلك الكيان الاجتماعي القبلي المستقل برغم ما قد يكون له من انتماء إلى كيان أكبر كالحقنانية والعدنسانية . ولم يحس الشاعر الجاهلي بحدود واضحة تفصل حياته الفردية وتجاربه الخاصة عن حياة قبيلته وتجاربها ، كما يحس « المواطن » في « دولة » تتميز فيها السياسة ونشاط الجماعة ومشكلاتها عن نشاط الفرد في حياته الخاصة . وهكذا قامت القصيدة العربية الطويلة — في الغالب — على المزج بين ما يبدو أنه عواطف ذاتية خالصة .

وبعض أمور القبيلة في الحل والترحال والحرب والسلام والقحط والرخاء .
والحق أن تلك العواطف الذاتية لم تكن بعيدة عن أمور الجماعة ووجوه نشاطها
ونمط حياتها الحضارية . فلم يكن التسبب والوقوف على الأطلال والرحلة إلا
تعبيراً من خلال التجربة الفردية عن القضايا الوجدانية والروحية والحيوية
للجماعة ، ولم يكن ما درج الدارسون على تسميته « غرض القصيدة الأصلي »
إلا تصويراً لمشاركة الفرد في أمور تلك الجماعة المستقلة مشاركة مادية أو نفسية .

فالتسبب والوقوف على الأطلال ووصف الرحيل والظعان صور متكاملة
لشعور عام بالفقد لم يكن خاصاً بالشاعر وحده بل كان شيئاً من صميم حياة
الجماعة نفسها ، والبطولات والأيام والوقائع لم تكن مجداً للجماعة وحدها بل
كانت فخراً ذاتياً لكل فرد من أفرادها . لذلك تحدث الشاعر عن أبطال قبيلته
كأنه يتحدث عن نفسه ووصف انتصاراتها ومفاخرها سواء شارك فيها أم لم
يشارك كأنها من مقومات وجوده الذاتي .

ومن هنا كانت القصيدة الجاهلية التي تبدو متعددة « الأغراض » هي في
حقيقتها كيان متكامل في جانبيها النفسي والفني ، وإن لم يخل الأمر من تقليد
نمطي لهذا الطراز الشعري عند بعض الشعراء وفي بعض القصائد .

ومع أن بعض هذه الوقائع — كحرب داحس والغبراء بين عيس وذبيان —
قد استطاعت بامتدادها وشمولها أن تثير بعض القضايا الإنسانية العامة فإنها قد
ظلت مع ذلك محصورة في ذلك النطاق القبلي ، ولم يستطع زهير بن أبي سلمى
في دعوته الرائعة إلى السلام أن يجعل منه قضية « سياسية » عامة ، إذ كان ما
يقتتل حوله القوم بعيداً عن السياسة بمفهومها الصحيح .

على أن هناك يوماً واحداً من تلك الأيام ، هو يوم ذي قار ، قد استطاع
إن يقترب بالشعر إلى الشعور القومي ، لكن ما قيل فيه من شعر ظل مع
ذلك ، في جملته ، فخراً ببطولات من خاضوه من قبائل وأفراد . ولعلنا
نلمس هذا الشعور القومي في قول الأعشى :

لو أن كل مَعَدٍّ كان شاركنا في يوم ذي قار ما أخطأه الشرفُ
لكن الشعور القبلي المحبود يظل مع ذلك مسيطراً على إحساس الشاعر
فيصور الواقعة نصراً لقبيلته وأبطالها :
وخيل بكر فما تنفك تطحنهم حتى تولوا . وكاد اليوم ينتصف

• • •

وبظهور الإسلام بدأ المفهوم السياسي يشيع شيئاً فشيئاً في الشعر العربي حين
استطاعت العقيدة أن تعلو على صوت الانتماء القبلي وأن تجمع طائفة كبيرة من
أبناء قبائل ومواطن مختلفة حول مبدأ واحد من إيمان تُمَتِج فيه العقيدة بنظام
الحكم والاقتصاد وبناء المجتمع وعلاقة المسلمين بغيرهم من المجتمعات ،
وهي كلها أمور تدخل في صميم السياسة .

على أنه كان من الطبيعي وقد قام هذا البناء الجديد على أساس من العقيدة ،
أن تظل العقيدة محور الخصومة بين هذا المجتمع الجديد وغيره من القبائل
والمجتمعات ، وأن تكون تلك القضايا السياسية جزءاً لا ينفصل في الشعر عن
قضايا العقيدة ، وإن بدت مستقلة إلى حد ما في شعر المكين من المناوئين
للإسلام ، ممن كانوا يظنون أن الدعوة قد قامت لتستأثر « بالملك » والثروة
من دونهم .

ولم يكن العرب ليستطيعوا أن يخلصوا فجأة من ذلك الامتزاج الوثيق بين
حياة الفرد ومجتمعه الصغير في القبيلة . فظل الشعور القبلي مسيطراً مع ذلك على
الشعراء فيما ينظمون عن الخصومة بين المسلمين والمشركون ، وظلت المفاخرة
القديمة بالأيام والأنساب والمعايرة بالهزائم وضعف الشأن وقلة العدد محوراً لكثير
مما قالوه في هذا الشأن. ولعل من أبلغ الدلائل على هذا الاتجاه ما يذكره الرواة من
استعانة حسان بن ثابت بأبي بكر الصديق ليعرف منه ما خفي عليه من أنساب
قريش وتاريخها وأيامها حتى يتفجع بتلك الحقائق في هجائه للمشركين من

قریش و « یسلّ النبی منهم کما تسلّ الشعرة من العجین » .

وقد ظن كثير من القبائل التي دخلت الإسلام في أول الأمر ، أن الإسلام ليس إلا مجرد عقيدة آمنوا بها والتفتوا حولها في حياة الرسول ، وأنهم في حل بعد وفاته من أن يعودوا سيرتهم القبلية الأولى محتفظين بعقيدتهم أو متخلين عنها ، ولم يدركوا منذ البداية أن الإسلام عقيدة ونظام اجتماعي وسياسي معاً ، وأن دخولهم في الإسلامهم كان يعني في الحقيقة ولوجهم أبواب مجتمع جديد ستتحقق له بعد سنوات قلائل كل مقومات الشعب والدولة . لذلك لم يسغ كثير منهم نظام الخلافة بعد موت النبي صلى الله عليه وسلم وقيام « حكومة مركزية » تجمع الزكاة وتولي « العمال » وتسوس أمور « الشعب » وتكون لها عاصمة تقضي فيها هذه الأمور . وكان أن قامت حروب الردة وعبر فيها بعض الشعراء عن هذا الموقف من النظام الجديد . ولعل أبلغ تعبير عن هذا الموقف قول الحطيئة في بيته المعروفين :

أطعنا رسول الله ما كان بيننا — فبا لعباد الله ، ما لأبي بكر !
أيورثها بكرأ — إذا مات — بعده وتلك لعمر الله قاصمة الظهر !

• • •

على أن الشعر لم يلتزم بالسياسة التزاماً حقاً إلا بعد مقتل الخليفة عثمان وما أعقبه من فتن وحروب أهلية متصلة انقسم العرب فيها إلى شيعة وأحزاب تتنافس على السلطة وتختلف في فهمها لنظام الحكم .

وحين استتب الأمر لمعاوية بعد مقتل عليّ كان هناك عدة أحزاب سياسية أهمها الهاشميون والمواليون ثم القرشيون الذين مثلهم فيما بعد حزب الزبيريين . وكان لكل حزب شعراؤه الذين يعبرون عن أهدافه ومفهومه للحكم وحقه فيه ، ويهاجمون خصومه ويشككون في حقهم ويحطون من شأنهم ويرمونهم بالمروق عن الدين .

والحق أن العقيدة قد ظلت محوراً لتلك الخصومات السياسية بين تلك الأحزاب ، يلتمس كل حزب فيها بياناً لحقه وإعلاء لشأنه وتأيداً لنظرته ، ويرمي سواه من الأحزاب بالخروج عليها في السلوك والاخلاق ونظام الحكم .

على أن كثيراً من الشعراء لم يستطيعوا أن يخلصوا من الانتماء القبلي القديم وظلوا يفخرون بأنسابهم وأيام قبائلهم في الجاهلية ، ومآثر آبائهم وأجدادهم في القري والنجدة والبأس . ولعل الأمويين كانوا من أكثر الشعراء ميلاً إلى هذا الاتجاه .

ويتفرد الهاشميون والحوارج من بين هذه الأحزاب بإيمانهم الوجداني والفكري المنزعة عن الأهواء الدنيوية والطموح إلى المال والسلطان . ولعل إيمان الهاشميين في تلك المرحلة كان لا يتجاوز كثيراً الشعور الوجداني الخالص النابع من حبهم الديني الصادق لأبناء علي وفاطمة وأحفاد النبي صلى الله عليه وسلم ، دون أن تكون لهم « فلسفة » خاصة في الحكم أو رأي واضح في سياسة الدولة غير إلحاح على مبدأ عام يكاد يكون مشتركاً بين الأحزاب جميعاً هو الحرص على « العدالة والتقوى » . أما الحوارج فقد كان لهم رأيهم المعروف في الحكم والسياسة إلى جانب نزعة دينية غالبة تتسم بالزهد الذي يكاد يبلغ أحياناً حد التصوف .

الهاشميون

بعد الكميّت أبرز شعراء الهاشميين في الدولة الأموية وأغزّهم شعراً وأشدهم تفانياً في حب آل النبي . وقصائده المعروفة « بالهاشميات » نموذج لهذا اللون الفريد من الشعر السياسي الذي يتدفق من عاطفة جياشة بحب صادق يشارف أحياناً ما يشبه الوجد الصوفي ، ويكاد يخلو لغلبة العاطفة ، من الجدل السياسي الحقيقي ، برغم ما ينسب الدارسون إلى هذا الشاعر من قدرة على ذلك الجدل . فالحق أن جدله يقوم — حتى في أكثر صورهِ اقتراباً من منطق السياسة — على ذلك الإيمان الوجداني الخالص بحق الهاشميين في الخلافة . وكثيراً ما يسوق الدارسون برهاناً على جدله السياسي المنطقي قوله دفاعاً عن حق الهاشميين في الحكم (١) :

يقولون : لم يورث ، ولولا نرائه	لقد شَرِكت فيه بَكِيلٌ وأَرْحَبُ
وعَكَ وَلَحْمٌ وَالسَّكُونُ وَحِمِيرٌ	وَكِنْدَةٌ ، وَالْحَيَّانُ بَكَرٌ وَتَغْلِبُ
ولانتشلت عضوين منها يحاكِبِرُ	وكان لعبد القيس عضو مؤرَّب (٢)
ولا كانت الانتصار فيها أدلّة	ولا غُيِّبَ عنها إذا الناس غُيِّبُ
همُ شهدوا يسدوا وخيبر بعدهما	ويوم حُنَيْنٍ ، والدماء تَصَبَّبُ
فإن هي لم تصلح لقوم مواهمُ	فإن ذوي القربى أحقُّ وأقرب

(١) انظر مثلاً : أحمد الشاذلي ، تاريخ الشعر السياسي ص ٥ .

(٢) انتشلت : أخفت . يحاكِبِر : يعاير وعبد القيس : قبيطان . عضو مؤرَّب : وافر تام .

والحق أن ما يبدو جدلاً سياسياً في مثل هذه الأبيات هو في حقيقته الصق
 كما يمكن أن نسميه « بالاستهواء » الخطابى الذى يحيل الخطيب فيه الفكرة إلى
 إحساس بوسائل الخطابة المعروفة من تكرار أو سخرية أو تأكيد أو اتجاه إلى
 عاطفة السامع ومحاولة إثارة وجدانه قبل إقناع عقله . فتعداد أسماء القبائل
 هذه الصورة المتعاقبة المختلطة ، على اختلاف شأن تلك القبائل وانتماؤها ، هو
 في الحقيقة ضرب من السخرية الخطابية قبل أن يكون من الجدل السياسى القائم
 على الحججة والمنطق ، وإلا لكان من المنطق في النهاية : ما دام الأمر متصلاً
 بحق القبائل ، لاحقاً الأفراد وذوي القربى ، أن ينتهي الشاعر إلى أن يثبت حق
 قريش وحدها — لا الهاشميين — من بين قبائل العرب جميعاً في ذلك التراث .

وقد عرف الكميت بأنه كان يحسن الخطابة ^(١) . ولا شك أن هذه الموهبة
 تبدو جليلة في شعره السيامي بوجوه فنية كثيرة ، بعضها يتصل ببناء القصيدة
 وتسلسل صورها وأجزائها ، وبعضها خاص ببناء العبارة وإيقاعها وتكوين
 الصور نفسها .

أما بناء القصيدة فيقوم في الأغلب على استثارة فضول السامع — كما يفعل
 الخطيب — بالقدر الذى تسمح به طبيعة الشعر دون أن يتحول إلى مجرد خطبة .
 فهو يبدأ فيذكر بعض ما يثور في نفسه من طرب أو شجو ، مؤجلاً إلى حين
 التصريح بما أثار طربه وشجوه ، نافياً أن يكون ذلك مما ألفت الشعراء من حين
 إلى متع الحب والشباب أو ذكر للماضي ووقوف على الأطلال ، أو انشغال
 بما يشغل الناس به أنفسهم من أمور الحياة والمعاش متفائلين فيه أو متشائمين بما
 جرى الشعراء أن يتشائموا أو يتفأفأوا به : حتى إذا أثار فضول السامع بحديثه
 عن طربه وشجوه ونفيه المتتابع في صور فنية مختلفة ، ذكر علة طربه وموطن
 هواه ، مشيراً إلى آل البيت بصفات من الفضائل المطلقة دون أن يصرح
 بذكرهم ، ثم ينتهي أخيراً إلى ذلك التصريح . ولعل خير نموذج معروف لهذا

(٢) البيان والتبيين ج ١ ص ٢٦ .

المنهج الخطابي ما جاء في مطلع بائنه الطويلة ^(١) .

طربتُ وما شوقاً إلى البيض أطربُ	ولا لعباً مني . وذو الشوق بنف
ولم يُلْهني دارٌ ولا رسم منزل	ولم يتطربني بنانٌ مخضَّب
ولا أنا ممن يزجر الطير ، همهُ	أصاح غراب أم تعرض ثعلب
ولا السانحاتُ البارحات عشيّة	أمرّ سليمُ القرن أم مرّ أعضب
ولكن إلى أهل الفضائل والنهسي	وخير بني حواء . والخير يُطلب
إلى التفرّ البيض الذين بحبهم	إلى الله . فيما نالني أتقرب ..
بني هاشم رهط النبي ، فإنني	هم ولهم أرضى مراراً وأغضب .

ويطرّد هذا المنهج على اختلاف في الطول والقصر في أغلب « هاشميات » الشاعر ، كما في قوله ^(٢) :

مَنْ لقلبٍ متيسرٍ منهم	غير ما صَبَوَة ولا أحلام
طارقات ، ولا أدكار غَوَان	واضحات الحدود كالآرام
بل هواي الذي أُجِنَ وأبدى	لبي هاشم فروع الأنعام

وقوله :

أَنْتَ وَمِنْ أَيْنِ آبِكَ الطَّرَبُ	من حيث لا صَبَوَة ولا رَيْبُ !
لا مِنْ طَلَابِ الْمُحِبَّاتِ إِذَا	أَلْقَيْ دُونَ الْمُعَاصِرِ الْحُجُبِ ^(٣)
ولا حَمُولٌ غَدَتْ وَلَا دِمَنٌ	مَرَّهَا بَعْدَ حِقْبَةٍ حِقَسَبِ ^(٤)
ولم تَهْجِي الظُّوَارِ فِي الْمَنْزَلِ الْقَفْرِ بَرُوكاً مَا لَهَا رُكَبُ ^(٥)	

(١) الروضة المختارة . شرح القصائد الهاشميات ص ٢٥ .

(٢) المرجع نفسه ص ٤٩ .

(٣) المعاصر : ج معصر وهي الفتاة التي بلغت الشباب .

(٤) الحمول : المودج .

(٥) الظّوار : ج ظر ، العاطفة حل غير ولعنا المرخصة له . من الناس والإبل . وأراد بها هنا الأنثى

ولا مخاضٌ ولا عِشارٌ مظافيلٌ ، ولا قُرحٌ ولا سُلُبٌ ^(١)
 ما لي في الدار بعد ساكنها ولو تذكّرت أهلها ، أرب
 لا الدارُ ردّت جوابَ سائلها ولا بكت أهلها إذ اغتربوا
 إلى أن يقول بعد أن يكون قد قدّر أنه استثار فضول السامع كما يجب :
 إلى السراج المنير أحمد . لا يعدلني رغبةٌ ولا رهَبٌ .
 ويسلك الشاعر المنهج نفسه في قصيدة أخرى فيقول : ^(٢)

طربت ، وهل بك من مطرب؟	ولم تنصاب ولم تلعب !
صباية شوق تهيج الحليم	ولا عارَ فيها على الأشيب
وما أنت إلا رسوم الديار	ولو كنّ كالخلل المذهب ^(٣)
ولا ظعن الحي إذ أدجلت	بواكر كالإجل والربرب ^(٤)
ولست تنصب إلى الظاعنين	إذا ما خليلك لم يصيب ^(٥)
فدع ذكر من لست من شأنه	ولا هو من شأنك المنصب ^(٦)
وهات الشناء لأهل الثناء	بأصوب قولك فالأصوب ..
بني هاشم فهم الأكرمون	بنو الباذخ الأفضل الطيب

• • •

(١) المخاض : الحوامل من الإبل . والمشار التي مضى حل حملها عشرة أشهر . مظافيل : ذات أظفار .

(٢) الروضة المختارة ص ٧٤ .

(٣) الخلل : ج خلة وهي بطانة مذهية ينقش بها جفن السيف . والسيق في الشطر الأول يدو غير

مستقيم ، ولعله يريد : وما أنت ورسوم الديار .

(٤) الإجل : الجماعة من البقر . وكذلك الربرب .

(٥) نصب : أي تنصب بمعنى تصبو .

(٦) المنصب : المتعب .

فإذا انتهى الشاعر بعد تلك المطالع إلى التغني بحب آل البيت أو المهجوم على ساليي حنهم من الأمويين لجأ إلى التكرار الخطابي الذي يؤكد به حبه وبغضه ، «أزجاً ذلك بشيء غير قليل من أساليب الاستفهام والتعجب والتساؤل التي يقدّر أنها جديرة بأن تحمل شعوره إلى وجدان القاريء ، معتمداً إلى جانب ذلك على عديد من الألفاظ ذات المعاني والإيحاءات المتقاربة . التي تزيد من تأكيد إحساسه وموقفه . من ذلك قوله :

والوصيُّ الذي أمال التجوُّبيُّ به عرشَ أُمّةٍ لانهدام^(١)
 كان أهلَ العفافِ والمجدِ والخيرِ ونقضِ الأمورِ والإبرامِ
 والوصيُّ الوليُّ والفارسُ المُعلِّمُ تحتَ العجاجِ ، غيرَ الكُتّامِ^(٢)
 كم له ، ثم كم له ، من قتيْلٍ وصريرِ تحتِ السنايكِ دامي
 وخميسٍ يلفُّه بخميسٍ وفِثامِ حواه بعد فِثامِ^(٣)
 وقوله :

فماليّ ، إلّا آلَ أحمدَ ، شيعةُ
 ومَن غيرَهم أرضى لنفسي شيعةُ ؟
 وأريبَ رجالاً منهم وتُريسي
 خلّاتقُ ممّا أحدثوهنَّ أريبُ^(٤)
 وقوله :

ألا بفزعِ الأقوامِ ممّا أظلمهمْ ولنا تُجنّبهم ذاتُ ودّقين ضيّبلُ^(٥)

(١) الوصيُّ : الإمام علي . التجوُّبيُّ : عبد الرحمن بن ملجم .

(٢) الملم : المعروف . الكُتّام : الكليل من السيوف والرجال .

(٣) الخميس : الجيش الكبير المدد . والفِثام : الجماعة من الناس .

(٤) أريب : أعاب وأعظم .

(٥) خلّاتق : خصال .

(٦) ذات ودّقين : سحابة تظلم مرتين أي حرب شديدة . ضيّبل : غلب شديد . داعية .

إلى مَفْرَعٍ لَنْ يُنْجِيَ النَّاسَ مِنْ عَمَى
إلى الهاشمين البهاليل ، إنهم
إلى أي عدلٍ ، أم لأَيَّةِ سيرةٍ

فإنهمُ للناسِ فيما ينوبهمُ
وإنهمُ للناسِ فيما ينوبهمُ
وإنهمُ للناسِ فيما ينوبهمُ
وإنهمُ للناسِ فيما ينوبهمُ

وقوله :

فلا رغبني فيهم تغيض لرجبة
ولا أنا عنهم محدثٌ أجنبيَّةٌ
ومنه قوله : مشيراً إلى النبي صلى الله عليه وسلم . :

فبوركت مولوداً ، وبوركت ناشأً
وبورك قبرٌ أنت فيه ، وبوركت
وبوركت عند الشيب ، إذ أنت أشيبُ
به وله ، أهلٌ لللك ، يثربُ (٢)

والحق أن هذا التكرار - ليس مفصوفاً على شعر الكميت وحده - بل لقد أصبح ظاهرة عامة في كثير من شعر ذلك العصر - في المدح والهجاء والفخر والسياسة - ويعتمد جرير اعتداداً بيننا على تكرار أسماء من يهجوهم أو يسخر منهم ، كما سئرى عند دراستنا للنقائض ، وإن كان يستخدم التكرار - بإسراف أقل - في المدح والفخر والسياسة . ومن ذلك قوله مثلاً :

- سيروا إلى البلد المبارك فأنزلوا

وخذوا منازلكم من الغيث الحـ

(١) استملوا : رحلوا . حلوا . حلوا وأقاموا .

(٢) ورد هذان البيتان مسويين إلى حسان بن ثابت في ديوانه ص ٢١ .

سبروا إلى ابن أرومة عادية
 وابن القروع بمدّها طيبُ الثرى ^(١)
 سبروا فقد جرت الأيامنُ فانزلوا
 باب الرصافة نحمدوا غيبُ السرى
 سبرنا إليك من الملا عديّة
 يخبطن في مروح النعال على الوجي ^(٢)
 — يا شبّ ، إن الحباري لن ينظرها
 مستلحم أسحم الخدين مكار ^(٣)
 يا شبّ ، لن يستطيع الحرب إذ حميت
 عظم خربع وفيه المنة الرار ^(٤)
 يا شبّ . ما زال في قيسر لأنفكم
 رغنم . وأوتار .. وأوتار
 يا شبّ ، وينحك لا تكفر فوارستا
 يوم ابن كبشة عاني الملك جبار
 لولا حماية يربوع نساءكم
 كانت لغيركم منهز أطار
 إن الحواري لو نادى فوراسنا
 لاستشهدوا . أو نجا والقوم أحرار
 إن الفرزدق من تعلّق زيارته
 يوبق برجس . وللمرات زوار

(١) أرومة : أصل . عادية : قديمة .

(٢) الملا : الصحراء العديدة : نياق . سرح النعال : النعال المصنوعة من السود . الوجي : الحد
 (٣) شبّ : مرخم شبة ، لسم . الحباري طائر ضعيف . مستلحم : تمود أكل اللحم ويمني به المرء
 أو العقاب .

(٤) الخربع : الضعيف . الرار : المخ الرقيق .

إن الفرزدق يا مِقْدَادُ زائرُكمْ
 يا ويلَ قَدٍّ ، على مَنْ تَغْلِقُ الدارُ^(١)
 — ونحن اعتصينا الحَضْرِيَّ ابنَ عامِرٍ
 ومروانُ من أنفالنَا في المقاسِمِ^(٢)
 ونحن تداركنا بِحَيْرٍ ورهطه
 ونحن منعنا السَّيَّ يومَ الأراقِمِ
 ونحن صدعنا هامةَ ابنِ خُوَيْلَسَد
 على حيث تستقيهِ أمُّ الجِوَاهِمِ^(٣)
 ونحن تدرَكنا المحبَّةَ ، بعدما
 تَجَاهَدَ جَرِي المُقْرِباتِ الصَّلَادِمِ^(٤)
 ونحن ضربنا هامةَ ابنِ عَمْرُق
 كذلك نعصي بالسيوف الصوارِمِ
 ونحن ضربنا جارَ بَيْبَسَةَ فأنتهى
 إلى خسف محكومٍ ، له الضَّيِّمُ ، راغِمِ

ومنه قول الفرزدق ، يمدح بلال بن بردة^(٥) :

لعمري لئن كَفَّا بلالُ نَماهِمَا
 مَأْثَرُ أَقْوَامٍ عِظَامٍ مِجَالُهَا

(١) قد : اسم .

(٢) من أنفالنَا في المقاسِمِ : نصيبنا حين تقسم غنائم الحرب .

(٣) أم الجِوَاهِمِ : الهامة ، غدرت من اليوم .

(٤) المُقْرِباتِ الصَّلَادِمِ : الحِوَل الشديدة الحوافِر .

(٥) الديوان ح ٢ ص ١٠٧ .

لقد رفعتُ كَفَيَّ بلالٍ وأُشرقَتْ
به للعلا أيدٍ كريمٌ فِعَالُهَا
أتى بلالٌ أنْ حارَ مُحَمَّدٌ
أباه . اجتَنَى عَادِيَّةً لها يَنَاهَا
من القومِ إلَّا من تصعدُ بِجَدِّهِ
إلى الشمسِ ، إذ فاءت عليه ظِلَالُهَا
وإن بلالاً لا تُحجِّلَ قِدْرُهُ
إذا سَتِرت دون الضيوف حِجَالُهَا
وإن بلالاً يقتل الجوع إن سَرَتْ
شَأْمِيَّةٌ ، بالتَّيِّبِ غُرّاً محالُهَا
تراءى بلالاً كلُّ عينٍ إذا بدا
كما يترأى في السماء هلالُهَا
وأرملَةٌ تدعو بلالاً ، فقيرة
ومالٌ بلال ، حين يُنْفِضُ ، مالُهَا
ولم تستغث كَفَيَّ بلالٍ فقيرة
إذا ما دعت ، إلَّا عليه عِيَالُهَا
سألتني بلالاً مِدْحَتِي حيث يَمُتُ
به العيشُ ، أو سودٌ عليها حلالُهَا
فدونك هذي يا بلالُ ، فلنُهَا
سينمى بها فوق القوافي نِقَالُهَا

ولما كان الشعر السياسي في ذلك العصر قد اختلط بالعصبية القبلية ووقائع العرب الجاهلية والمدح والهجاء ، فقد استمد كثيراً من سماته الفنية في هذا المجال من تراث الشعراء الجاهليين الذي ظل مسيطراً على فحول الشعراء الأمويين سيطرة غالبية . وقد كان الشعراء الجاهليون يستخدمون

التكرار — على هذا النحو الخطابي في المواقف الحماسية حين يفخرون أو يتحدثون عن الحرب أو يتوعدون خصومهم ، أو يسخرون منهم ، ولعلّ خير مثال معروف لهذا الأسلوب أبيات عمرو بن كلثوم يخاطب عمرو بن هند في معلقته . على أن منه أيضاً قول الأعشي :^(١)

أَلَسْنَا الْمَانِعِينَ ، إِذَا فَرَزْنَا عَنَّا وَزَافَتَا فَيَلَقَا قَبْلَ الصَّبَاحِ
سَوَامَ الْحَيِّ حَتَّى نَكْفِيهِ وَجُودُ الْخَلِيلِ تَعْرِ فِي الرَّمَاحِ ؟
أَلَسْنَا الْمُقْتَفِينَ بِمَنْ أَتَانَا إِذَا مَا حَارَدَتْ خُورُ الْقَفَاحِ
أَلَسْنَا الْفَارِجِينَ لِكُلِّ كَرْبٍ إِذَا مَا غُصَّ بِالْمَاءِ الْقَرَّاحِ
أَلَسْنَا نَحْنُ أَكْرَمَ إِنْ نُسَبْنَا وَأَضْرَبَ بِالْمَهْنَدَةِ الصَّفَاحِ ؟

• • •

على أن الكميت لا يكتفي بهذا التكرار اللفظي الخطابي في تأكيد عواطفه السياسية بل يستخدم إلى جانب ذلك ضرباً آخر من التكرار المؤكّد يعتمد على استخدام ألفاظ تدل على معانٍ متقاربة في إيحاءها العام وتشارك في إيقاع واحد ، إذ نجىء على صبغة مشتركة من صيغ المشتقات ، وكأنّ الشاعر بتكرار هذه الألفاظ ذات الإيقاع الواحد والمعاني المشتركة ، يحاول أن يطبع عاطفته ويحفرها في وجدان القارئ أو السامع إلى أعماق ما يستطيع . ويمكن أن نجد في تلك الصيغ الموقّعة المشتركة بدايات واضحة لبعض مظاهر « البديع » التي يربطها الدارسون دائماً بالمخضرمين من شعراء الدولة الأموية والدولة العباسية ولبعض شعراء الدولة العباسية كهمّام بن الوليد وأبي نواس ثم أبي تمام رأس هذا الاتجاه . وتؤكد هذه الظاهرة الملموسة في شعر الكميت أن التطور الفني الذي عرف بعد

(١) الديوان ص ٣٦ .

(٢) جرد الخيل : جيادها

باسم « البديع » لم يكن مجرد وايد انتقلة سياسية بين النواتين أو امتزاج مباشر بين الثقافة العربية والثقافات الأجنبية ، بل كان تطوراً طبيعياً ممتداً متأثراً بطبيعة التجربة عند الشاعر وبحسه اللغوي والموسيقي

ومن نماذج هذا التكرار الموقع قول الكميّ :

- والحُمَاةُ الكُفَاةُ في الحرب إن لفَّ ضِرامٌ وقودَه بضرامٍ
والوَلَاةُ الكُفَاةُ الأذَرُ إن طرَّقَ بَشَنًا بِمُجَهَّضٍ أوتامٍ ^(١)
والأُسَاةُ الشُّفَاةُ للداء ذي الرِّيَّةِ والمدركين بالأوْغَامِ ^(٢)
— راجحي الوزنَ كاملي العدلي للسرَّة طَبَنَ بالأُمُورِ العظامِ ^(٣)
مُسْتَبِدِينَ مُتَلَفِينَ مواهيبَ مطاعِمَ غيرَ ما أبـرامِ ^(٤)
مُسْتَعِينِ مُفْضِلِينَ مَسَامِيحَ مَراجيحَ في الخُمَيْسِ اللُّهَامِ ^(٥)
ومَدَّ أَوْرِكَ لِلذَّحُولِ متارِكًا ، وإن أَحْفِظُوا أُمُورَ الكَلَامِ ^(٦)
أَبْطَاحِينَ أَرْبَعِينَ كَالْأَنْجَمِ ذاتِ الرُّجُومِ والأَعْلَامِ
هَالِبِينَ هَاشِمِينَ في العلمِ رَبَّوْا من عَطِيَّةِ العَلَامِ
أَسَدَ حَرْبٍ غِيُوْثَ جَدَبٍ بِهَا لَيْلٌ مَكَاوِيلُ غَيْرَ مَا أَفْدَامِ ^(٧)
لا مَهَازِيرَ في النَّدَى مَكَايِرَ وَلَا مُصْنَتِينَ بِالْإِفْحَامِ ^(٨)

(١) البنن : الولادة المنكوسة أي أن تخرج رجلاً المولود قبل رأسه ويديه . وهي ولادة صرة .

(٢) الأوغام : ج وفم أي الوتر والحفد .

(٣) طين : حافقين عالمين .

(٤) أبرام : ج برم بمعنى بخيل .

(٥) الهام : الذي يلتهم كل شيء .

(٦) حود الكلام : فاحشه . الفحول ج فعل أي ثار .

(٧) أفدام : ج فدم أي النبي الثقيل .

(٨) مهاذير : ج مهذار أي كثير الكلام .

سَادَةٌ ذَاذَةٌ عَنِ الْخُرْدِ الْبَيْضِ إِذَا الْيَوْمُ صَارَ كَالْأَيَّامِ (١)
 وَمَغَايِرُ عَنْدهُمْ مَغَاوِيرُ مَسَاعِيرُ لَيْلَةِ الْإِلْهَامِ (٢)
 لَا مَعَاذِيلَ فِي الْحُرُوبِ تَنَائِيلَ وَلَا رَائِمِينَ بَوَّاهْتِضَامِ (٣)
 وَالْمُصَيِّبُونَ وَالْمُجِيبُونَ لِلدَّعْوَةِ وَالْمُحَرِّزُونَ خَصْلَ التَّرَامِي (٤)
 وَمُحَلِّثُونَ مُحَرَّمُونَ مُقَرَّرُونَ لِحُلِّ قَرَارِهِ وَحَسْرَامِ
 - وَالْوَصِيَّ الْوَلِيَّ وَالْفَارِسَ الْمُعْلَمَ تَحْتَ الْعَجَاجِ غَيْرَ الْكَهْمَامِ
 - مَسَامِيحَ بَيْضٍ كَرَامِ الْجُدُودِ مَرَاجِيحَ فِي الرَّهْمَجِ الْأَصْهَبِ (٥)

ولعلنا نحسّ هذا الإيقاع الخطابي في تلك المقاطع الممدودة المتتابعة في نهاية
 الصبغ المتشابهة « الأداة الشفافة .. مسعفين مفضلين .. مداريك متاريك ..
 مساميح مراجيح .. أبطحين أريحين .. غاليين هاشمين .. مغاير مغاوير ..
 مهاذير مكائير .. معاذيل تنائيل » أو في التنوين المنغم بالتكرار « أسد حرب
 غيوث جذب .. سادة ذادة ، » وكأنّما نرى يد « الخطيب » ضاعدة هابطة
 مع السكّنات والمدات ورفين التنوين .

ونلاحظ أن بعض تلك الألفاظ المكررة تتشابه في بعض مقاطعها حتى يتحقق
 فيها ما عرف في البلاغة بالجناس الناقص ، وهو جانب من « البديع » كثير
 الدوران في شعر الكميت حتى لبكاد يكون ظاهرة غالبية .
 ومن ذلك قوله :

(١) صار كالأيام : أي صار واقعة مشهورة كأيام العرب .

(٢) ليلة الإلهام : ليلة إلهام الخليل للحرب .

(٣) معاذيل : عزل بلا سلاح . تنائيل : قصار . رائمين بو : احتضام : بمعنى آلقين لهوان .

(٤) حصل الترامي : إصابة الهدف في مسارة الرمي بالقوس .

(٥) الرهح : غار المعركة

-- مَلِيتُ مُرْتًا بِخَفِيشِ الْأَكَمِّ وَدَقُهُ
 -- فَكَانَ ادْرَاكًا وَاعْتِرَاكًا كَأَنَّهُ
 -- فَرَابَ فَكَابَ خَرًّا لِلْوَجْهِ فَوْقَهُ
 هَيَّئُونَ لَيْسُونَ فِي بَيْتِهِمْ
 شَائِبٌ مِنْهَا وَادِقَاتٌ وَهَيْدَبٌ (١)
 عَلَى دُبُرٍ يَحْمِيهِ غَيْرَانُ مُوَأْبُ (٢)
 جَدِيَّةٌ أَوْدَاجٌ عَلَى النَّحْرِ تَشْجِبُ (٣)
 سَيْخُ التَّقَى وَالْفَضَائِلُ الرَّتْبُ (٤)

وقد شاع هذا الضرب من الجناس عند « كبار الشعراء » في ذلك العصر ممن احتفوا بإيقاع القصيدة العربية القديمة وجنحوا في عبارتهم الشعرية إلى الناحية الشكالية والصيغ التقليدية الموروثة كما سرى عند جرير والفرزدق والأخطل. ومن ذلك قول جرير :

— وَإِنَّا لَنَكْفِي الْخَوْفَ أَوْ يَشْكُرُونَنَا
— وَجَهَّزْتُ فِي الْأَفَاقِ كُلِّ قَصِيدَةٍ
— نَجِيبٌ أَرِيبٌ كَانَ جَدُّكَ مَنْجِبًا
— فَمَا مُغْزِلٌ أَدْمَاءُ تُحْنَلُ لَشَادِنِ
— بِأَحْسَنَ مِنْهَا يَوْمَ قَالَتْ : أَنَاظِرُ
— وَلَقَدْ قَطَعْتُ مَجَاهِلًا وَمَنَاهِلًا
— وَرَثَ الْأَعْيَنَةِ وَالْأَمْسِنَةِ وَأَنْتَسَى

وقد يستخدم جرير الجناس الكامل أحيانا ، كما في قوله :

تَغْتَدِهْ أَذِي بَحْرٍ فَعَمَّتْهُ — وَالْقَاهِ فِي فِي الْحَوْتِ ، فَالْحَوْتِ أَكَلَهُ^(٦)

(١) المثلث : المطر الغزير . موش : يخلط التراب ببعضه ببعض . يخفش : يمتني بضرب ويؤثر في .
الأكرم : ج أكمة . الهدب : الداني من السحاب .

(٢) يصف الشاعر معركة بين ثور وحشي وكلاب . موأب : غضبان . « كَأَن مَّحَارِباً غَضْبَانٌ ذَا غَيْرَةٍ يَمْعَى أَدْبَارَ قَوْمِهِ » .

(٢) راب : مبهور متفتح الجوف . الجدية : الدم السائل .

(٤) نسخ : أصل . الرقب : الثابتة .

(هـ) الحمام : الماء المجتمِع ، العتَم : نبت ذو لون أحمر .

(٦) غمہ : غطاء . وفی : الثانية ای فہ .

ويستخدم الفرزدق ضرباً آخر يمكن أن نسميه « المجانسة » يشبهه إلى حد بعيد ما عرف به أبو تمام يعد من الجمع بين الألفاظ المتقاربة الحروف والمخارج ،
ومنه :

— جُفَافٌ أَجَفَّ اللَّهُ عَنْهُ سَحَابُهُ
— فَمَنْ لَقِيَ الْمَقْرورَ فِي لَيْلَةِ الصَّبَا
— نَهَيْتُ ابْنَ عَفْرَا أَنْ يَغْفِرَ أُمَّهُ
— لَنْ بَلَّ لِي أَرْضِي بِلَالٌ بِدَفْقَةٍ
— أَكُنْ كَالَّذِي صَابَ الْحَبَا أَرْضَهُ الَّتِي
— كَفَى أُمَّةَ الْأُمِّيِّ كُلَّ مُلْحَنَةٍ
— وَبِالْعَمْرَيْنِ وَالضَّمْرَيْنِ نَبْنِي
— وَدَوِيَّةٍ لَوْ ذُو الرُّمَيْمَةِ رَامَهَا
وأولنا نذكر بقوله :

نَهَيْتُ ابْنَ عَفْرَا أَنْ يَغْفِرَ أُمَّهُ كَغَفَرَ السَّلَا إِذْ عَفَّرْتَهُ ثَعَالِبُهُ
بعض أبيات لأبي تمام يستخدم فيها المجانسة على نحو لا يخلو من « عبث فني » .



ومن مظاهر النزعة الخطابية عند الكميّ ما يمكن أن نسميه بالتقسيم وقد أصبح فيما بعد من السمات الفنية المعروفة للشعر العربي . يريد من حدة إيقاعه ويؤكد من صورته ويقدم دليلاً على « براعة » الشاعر في حشد أكبر قدر من « الجزئيات » في صورته الشعرية داخل إطار البيت الواحد . ومن ذلك قوله :

(١) السلا : المشيمة التي يكون بها الولد في بطن أمه . ويشير الشاعر هنا إلى ما نعهضه الناقة فتأكله الثعالب وتعفّره في التراب .

(٢) أمة الأمي : يعني المسلمين . شعبيها : فقرها .

(٣) ذو الرميّة : يعني ذا الرمة الشاعر المعروف . صيلح : ذاقة ذي الرمة .

- أبطحيتن أريحيين كالأنجم ذات الرجوم والأعلام
 - أسرة الصادق الحديث أبي القاسم فرع القدميس القدم^(١)
 - كان ميتاً جنازة خير ميت غيبته مقابر الأروام
 - خير ممرضهم وخير فطيسهم وجنين أقر في الأرحام
 - هجرة حوكت إلى الأوس والخزرج أهل الفسيل والأطام^(٢)
 - قتلوا يوم ذلك إذ قتلوه حكماً لا كعابر الحكام
 - إذا ادلست ظلماء أمرين جندس^(٣)
 - فلا حمل غدت ولا دمن^(٤) فبدرو لهم فيها مضيء وكوكب^(٥)
 - نعالج مرمقاً من العيش فانيأ^(٦) مرها من بعد حقة حقن
 - فلم أر موتورين أهل بصيرة له حارك لا يحمل العباء أجزل^(٧)
 - كشبعته والحرب قد ثقيت لهم وحق لهم أيدى صحاح وأرجل
 - فإنهم للناس فيما ينوبهم أمامهم قدرو تجيش وميرجل^(٨)
 - وإنهم للناس فيما ينوبهم غيوت حياً ينفي به المحل ممحل
 - وإنهم للناس فيما ينوبهم أكف ندى تجدى عنهم وتفضل
 - وإنهم للناس فيما ينوبهم عرى ثقة حيث استقلوا وحللوا
 - وإنهم للناس فيما ينوبهم مصايح تهدي من ضلال ومنزل

ونستطيع أن نلاحظ كيف يستعين الشاعر ببعض الصفات ذات التركيب
 الخاص ، كاسم الموصول وصلته ، في إقامة ذلك الإيقاع الهندسي للبيت
 الشعري العربي ، في مثل قوله « الذي أجن وأبدي .. التي بها يحمل الناس .

(١) القدميس : الحية الشريفة . القدم : المتقدم .

(٢) الفسيل : صفار النحل . الأطام : الحصون المبنية بالحجارة .

(٣) ادلست : اشتد ظلامها .

(٤) مرمق : نزر يسير . حارك : كتف . أجزل : عظم .

(٥) ثقيت : وضعت على الآثاني ، أي نصبت .

التي بها تكشف الحرة . أو بتعدد الصفات بين مفردة وجمل وصفية كما في
بيته :

نعالج مُرْمَقًا من العيش فانيما له حارك لا يحمل العبء أجزلُ

فقد بدأ فوصف « مرمقا » بقوله « فانيا » ثم عاد فوصفه بحملة حبرية
« له حارك » ثم وصف الحارك نفسه مرة بحملة « لا يحمل العبء » ومرة بصفة مفردة
في قوله « أجزل » .

وقد تبدو الصفات أحياناً مجرد تكملة للبيت وسبيل إلى القافية . كما في
قوله :

هجرة حوكت إلى الأوس والخزرج أهل الفسيل والآطام

فليس في الصورة الشعرية ما يوجب وصف الأوس والخزرج بأنهم أهل
الفسيل والآطام ، وليس فيها مقارنة بين طبيعة الحياة في مكة والمدينة تستدعي
التنويه بهذه الصفة . وتبدو بعض هذه الصفات مجرد تأكيد للصورة دون أن
تدخل في جوهر تكوينها كما في قوله « غيوث حيا » ينفي به المحل محل ...
أكف ندى ، تجدي عليهم وتفضل ... مصابيح ، تهدي من ضلال ومنزل » .

ولعل هذه الصفات ضرب من « الإسهاب » تمتضيه طبيعة النزعة الخطابية
في الشعر ، ولكنها مع ذلك أمر ملحوظ في كثير من الشعر العربي — على
اختلاف في الدرجة — مما يوحي بأنها نابعة كذلك من طبيعة « الشكل » الشعري
للبيت العربي نفسه ، وما به من إيقاع متسق قائم على وحدات منتظمة ذات
عدد محدد في البيت الواحد وفي شطريه حتى ينتهي إلى قافية معلومة . فلا شك
أن هذا البناء « الهندسي » قد خلق تقاليد فنية خاصة للشعر العربي تعين الشاعر
على ملء « فراغاته » في شطريه المتساويين وطوله الثابت ، وتصل به في إحكام
إلى قافيته المطردة . ومهما يبلغ الشاعر العربي من سيطرة على اللغة وقادرة على
بناء العبارة . يظل في حاجة إلى بعض « الفضول » من أمثال تلك الصفات أو

غيرها تجنب العبارة الشعرية أن تبدو قلقة أو مبتورة أو عاجزة عن تحقيق ذلك الشكل الهندسي المتسق . وليس في ذلك ما يعيب الشعر العربي ، فلكل فن « قيوده » ومقتضياته التي تتفق مع طبيعته وأداته ؛ والموهبة الفنية الكبيرة تحيل تلك القيود والمقتضيات إلى وسائل لبلوغ مستويات رفيعة من الفن .

على أنه يبدو أن الشاعر العربي منذ بدأ يخوض غمار السياسة في العصر الأموي ويحترف المديح والثناء وما يتصل بذلك من شعر المناسبات ، قد أخذ يسرف في استخدام تلك « الذبول » التي تواتيه بصفات تتطلبها طبيعة الموضوع أو تعينه على احكام النظم في تجربة أصبحت تقليدية عند أغلب الشعراء فهي لا توحى بعبارة شعرية تملو على ضرورات ذلك الإيقاع المتسق وتملأ فراغ البناء الهندسي على نحو محكم بلا فضول ولا ذبول . ولعل من مقومات ما عرف في النقد العربي « بالجزالة » عند فحول الشعراء في العصر الأموي والعصر العباسي ، أن العبارة الشعرية تجد دائماً من صفة أو مرادف أو جملة مساعدة أو لفظ ذي إيقاع خاص ما يصبح كأنه « ركيزة » لها يجنبها أن تبدو ناقصة أو مبتورة أو غير كاملة الإيقاع . وبتلاحم تلك « الفضول » مع العبارة الشعرية الأصلية يتحقق للشعر « متانة الأسر » كما كان يعبر النقاد القدماء عن إحساسهم بذلك الإيقاع المحكم المتكامل الجوانب .

والذي يمعن النظر في الشعر العربي من هذه الناحية يرى أن الشعراء قد حاولوا منذ البداية أن يهتدوا إلى « صيغ » بعضها موزون وبعضها صالح لأن يلتحم مع ما يكمل وزنه من ألفاظ ، حتى يتاح للشاعر بعض الأساس الموسيقي الذي يستعين به على بناء البيت الكامل . وكذلك حاول الشعراء أن يستعينوا في هذا المجال ببعض الوسائل اللفظية التي أصبحت فيما بعد سمة من سمات الشعر العربي التقليدي « المحكم البناء » .

ومن تلك الوسائل اللفظية « الإرصاد للقافية » كما أشرنا من قبل في دراستنا للعدريين . ومنها استخدامهم لصيغ بعينها موزونة أو قابلة للالتحام الموزون

مع غيرها كقولهم : ليت شعري (فاعلاتن) ، فيا ليت شعري (فعولن مفاعل) . فإذا قيل : فيا ليت شعري هل . أصبحت « فعولن مفاعيلن » . ومنها قولهم : خليلي « فعولن » وخليلي . فلو قلنا « خليلي » ما عندي .. لأصبحت « فعولن مفاعيلن » . ومنها عدولهم عن الأسماء إلى الصفات كالهمند والمشرقي والعيس والصهباء والمزبر وغير ذلك من صفات الأشياء والأخلاق والحيوان والناس .

ويسرف الكميّ في استخدام « الإرساد » استخداماً يبيّن يؤكد ما يراه من اتصال تلك الوسائل اللفظية والشكلية بطبيعة الموضوع الشعري في السياسة والمديح وشعر المناسبات . وبعض هذا الإرساد الذي يتنبأ السامع من خلاله بقافية البيت يعتمد على لفظة تمهّد للقافية سواء كانت القافية تكرر لها أو صيغة أخرى من صيغها ، كقوله :

— والحُماة الكُفّاة في الحرب إن لفّ هِرام وقودَه بضرامٍ
— واهيحي أوجُه ، كِرام جُدودٍ واسطي نِبةٍ لِيهامٍ قِهامٍ ^(١)
للدُّرى فالذرى من الحسب الناقب بين التّمام ^(٢) فالقمام
— وإذا الحربُ أومّضت بنا الحرب وسار الهُمام نحو الهمام
وغلّاماً وناشئاً ثم كهلاً خسيرٌ كهلاً وناشئٌ وغلّام
— قتلوا يوم ذاك إذ قتلوه حَكَمًا ، لا كغابر الحُكّام
— فيهِم كُنْتُ للبعيدِبن عَتَا واتّهمتُ القريب أيّ أنهام
— ما أبالي إذا حفظتُ أبا القاسم فيهم ملامّة اللُّثام
لا أبالي ولن أبالي فيهِم أبداً رَغَمٌ ساخطين رِغام
فهم شيعني وقِيمي من الأتّة ، حيي من سائر الأقسام

(١) هام : أي لردوس .

(٢) التّمام : السيد الشريف .

... وَلِهَتْ نَفْسِي الطُّرُوبُ إِلَيْهِمْ وَلَهَا حَالٌ دُونَ طَعْمِ الطَّعَامِ
لَيْتَ شِعْرِي هَلْ تَمَّ ، هَلْ ، أَتَيْتُهُمْ أَمْ يَحُولَنَّ دُونَ ذَلِكَ حِمَامِي
إِنْ تَشِيعَ بِي الْمَذْكُورَةُ الْوَجَنَاءُ تَنْفِي لُغَامَهَا بِلُغَامِ (١)
- رَدَّ هُنَّ الْكَلَالَ حُدْبًا حُدَابِيرَ وَجَدُ الْإِكَامِ بَعْدَ الْإِكَامِ (٢)
- أَرِيبُ رَجَالًا فِيهِمْ وَتُرَيْبِي خَلَاتِقُ مِمَّا أَحْدَثُوهُنَّ أَرِيبُ
- فطائفة قد كفرتني بحبكم وطائفة قالوا : مبيء ومذنب
فما ساءني تكفير ماتيك منهم ولا عيبٌ ماتيك التي هي أعيبُ
- وأحمل أحقاد الأقارب فيكم ويُنصَبُ لي في الأبعدين فالنصبُ (٣)
- بخاتمكم غصبا تجوز أمورهم فلم أرَ غصبا مثله يُنْقَصُ
- يَرَوْنَ لَمْ حَقًّا عَلَى النَّاسِ وَاجِبًا سَفَاهًا ، وَحَقُّ الْخَاشِعِينَ أَوْجِبُ
- فبوركت مولوداً وبوركت ناشأ وبوركت عند الشيب إذ أنت أشيبُ
- ولا كانت الانتصار فيها أدلة ولا عُيْبًا عنها إذا الناس عُيِبُ
- فإن هي لم تصلح لقوم سواهم فإن ذوي القُرْبَى أَحَقُّ وَأَقْرَبُ
- نقتلهم جيلاً فجيلاً ، نراهم شعائرَ قُرْبَانٍ بِهِمْ يُتَقَرَّبُ
لعلَّ عزيزاً آمناً سوف يُبْتَلَى وَذَا سَلَبٍ مِنْهُمْ أُنِيقُ سَيْسَلَبُ
- يروضون دين الحق صعباً مُخَرَّماً بأفواههم ، وَالرَّائِضُ الدِّينِ أَصْعَبُ
- وحزم وجود في عفاف ونائل إِلَى مَنْصِبٍ مَا مِثْلُهُ كَانَ مَنْصِبُ
- فلم أرَ مَحْذُولًا أَجَلَ مُصِيبَةٍ وَأَوْجَبَ مِنْهُ نَصْرَةٌ حِينَ يُخْذَلُ
- أَتَنِي بِتَعْلِيلٍ وَمَنْتَنِي الْمُسْنَى وَقَدْ يَقْبَلُ الْأَمْنِيَّةُ الْمُتَعَلَّلُ

• • •

(١) المذكرة الوجناء : اللقطة الشديدة التي تشبه الذكور . « الوجناء : عظيمة الوجبة » . تقدم : الزبد الذي يخرج من فيها حين تنصب .

(٢) حديبا : بمعنى مهزولة ، وكذلك حديبير . الإكام : ج أكمة .

(٣) ينصب لي : أعانني . وأنصب : ألقي عداوتهم بمداوة مثله .

وقد يمدد الشاعر للقافية بأن تجيء القافية نقياً للفظة سابقة أو ضدّاً لها .
ويكثر الكسب من استخدام الأضداد في الإحصاء القافية وكأنما يتمثل نفسه
خطيباً يريد أن يسبق ذهن السامع إلى ما سيقول . ومن ذلك قوله :

- وعلمون محرمون مقرّون لحلّ قراره وحرام
- خير حيٍّ وميتٍ من بني آدم طراً مأموهم والإمام
- كان أهل العفاف والمجد والخير ونقض الأمور والإبرام
- وقبيل بالتطف غودر منه بين غوغاء أمة وطغام
وتطبل المرزآت المقاليت عليه القعود بعد القيام (١)
- ولا السانحات البارحات عشيةً أمرّ سليم القرن أم مرّ أعضب (٢)
- وقالوا : ورثناها أبانا وأمتنا وما ورثتهم ذاك أم ولا أب
- مجازيع في فقر مساريق في غنى سوابح تطفو تارة ثم ترسب
- إلى السراج المنير أحمد لا يعدلني رغبة ولا رهب
- رضيعنا بدنيا لا نريد فراقها على أننا فيها نموت ونقتل
أرانا على حب الحياة وطولها يُجدُّ بنا في كل يوم ونهزل
- أهل كتاب نحن فيه وأنتم فكيف ومن أتى وإذ نحن خيلفة
- وهل أمة متيقظون لرشدكم على الحق نقضي بالكتاب ونعدل
فريقان شتى تسمنون ونهزل (٣) ؟ فيكشف عنه النعنة المترمل ؟
- فقد طال هذا النوم ، واستخرج الكرى مساوئهم ، لو كان ذا الجبل يُعدل !
- ومن عجب لم أفضيه أن خيالهم لأجوافها تحت العجاجة أزمّل (٤)

(١) المرزآت : اللاتي رزقن في أولادهن أو أزواجهن أو بعض رجالهن . المقاليت : اللاتي لا يسقى
فن أولاد .

(٢) أعضب : مكسور القرع .

(٣) خيلفة : مختلفون .

(٤) أزمّل : صوت ، العجاجة : ما يشوز من غبار الحركة .

خَمَاهُمْ بِالْمُتَلَمِّينَ عَوَابِرُ
وَعَابَ بَنِي اللَّهِ عَنْهُ ، وَفَقْدَهُ
فَلَمْ أَرَ تَحْذُولًا أَجْلًا مُصِيبَةً
يَصِيبُ بِهِ الرَامُونَ عَنْ قَوْسٍ غَيْرِهِمْ
تَهَافَّتَ ذِي بَنَانٍ الْمُطَامِعُ حَوْلَهُ
إِذَا شَرَعَتْ فِيهِ الْأَمْسَةُ كَبُرَتْ
فَلَمْ أَرَ مَوْتُورِينَ أَهْلَ بَصِيرَةٍ
كَشِبَعَتِهِ وَالْحَرْبُ قَدْ ثُقُبَتْ لَهُمْ
— فَاغْتَتَبَ الشُّوقُ عَنْ قَوَادِيٍّ وَالشَّعْرُ إِلَى مَنْ إِلَيْهِ مُعْتَنَتَبٌ (١)
إِلَى السَّرَاجِ الْمُنِيرِ أَحْمَدَ ، لَا
— كَأَنَّ خُدُودَهُمُ الْوَاضِحَاتِ
صَفَائِحُ بَيَضُ جَلَّتْهَا الْقُبُورُ
أَوْمَلُ عَدَلًا صَيَّ أَنْ أَنْوَالَ
— فَقُلْ لِبَنِي أُمَيَّةٍ حَيْثُ حَلَّوْا
أَلَا أَفْ لَدُمُورٍ كُنْتُ فِيهِ
أَجَاعَ اللَّهُ مِنْ أَشْبَعْتُمُوهُ

كَحَيْدِ أَنْ يَوْمَ الدَّجَنِ تَعْلُو وَتَسْفُلُ
عَلَى النَّاسِ رُزْءٌ مَا هُنَاكَ مَجْلَسُ
وَأَوْجَبَ مِنْهُ نُصْرَةً حِينَ يُخْذَلُ
فِيهَا آخِرًا أَمَدَى لَهُ الْغَيَّ أَوَّلُ (١)
فَرِيقَانِ شَتَّى : ذُو سِلَاحٍ وَأَعْزَلُ
غَوَاثُهُمْ مِنْ كُلِّ أَوْبٍ وَهَلَّلُوا
وَحَقَّ ، لَهُمْ أَيْدٍ صَحَاحٌ وَأَرْجُلُ
أَمَامَهُمْ قِدْرٌ تَجْبِشُ وَمَرْجَلُ
— فَاغْتَتَبَ الشُّوقُ إِلَى مَنْ إِلَيْهِ مُعْتَنَتَبٌ (٢)
بَعْدَلِي رَغْبَةً وَلَا رَهْبًا
بَيْنَ الْمَجَرِّ إِلَى الْمَتَحَبِّ (٣)
مِمَّا تُخَيِّرُنَ مَنْ بَثْرِبِ
مَا بَيْنَ شَرْقٍ إِلَى مَغْرِبِ
وَأِنْ خِفْتُ الْمَهْنَدَ وَالْقَطِيعَا :
هَدَانَا طَائِعًا لَكُمْ مَطِيعَا
وَأَشْبَعَ مَنْ يَجُوزُكُمْ أَجْمَعَا

• • •

وعبارة الشاعر تكاد تكون مرسلة خالية من المجاز في أغلب الأحيان ،
ومجازاته وتشبيهاته القليلة يسيرة غير مركبة مستمدة معظمها مما يتصل بالناقة
أو البعير من معانٍ ورموز .

(١) يعني من يجارون الحسين لصالح بني أمية .

(٢) اغتتب : أنصرف (عن الصبوة والشوق إلى من ينبغي أن ينصرف إليه ، يعني النبي صلى الله عليه وسلم)

(٣) يتحدث الشاعر عن مصرع الحسين وصحابه .

وسرى عند دراستنا لحرير والفرزدق والأخطل أنهم وغيرهم من كبار الشعراء في ذلك العصر قد ظلوا مرتبطين ارتباطاً وثيقاً بطبيعة التصيدة الجاهلية وروحها وما تتضمن من أمثال تلك الرموز والمعاني . ومنها عند الكمي قوله :

— ومُصْطَنٍ في المناصب مَحْضِيٍّ خَضَمَيْنِ كَالْقُرُومِ السَّوَامِي (١)
— لعلَّ عزيزاً آمناً سوف يُبْتَلَى
وذا سَلَبٍ منهم أُنِيتُ سُبُلُ
إذا أنتجوا الحرب العَوَانِ حَوَارِها
وحنَّ شَرِيحٌ بالمنايا وتَنَضَّبُ (٢)
— حنانَيْكَ رَبَّ النَّاسِ مَنْ أَنْ يُغَرَّ بِـ
كما غرَّهم شَرِبُ الحَيَاةِ المنصَّبُ
إذا قيل : هذا الحقُّ لا مَبِيلَ دُونَهُ
فأنضأؤهم في الحَيِّ حَسْرَى وَلُغَبُ (٣)
— أَرَأَا عَلَى حَبِّ الحَيَاةِ وطولُها
يحدُّ بنا في كلِّ يومٍ ونهزلُ
نعالج مُرْمَقاً من العيش فأنيسا
له حارك لا يحمل العبءَ أَجْزَلُ
— وردتْ مياهمُ صَادِباً
بِخائِمةٍ وِرْدَ مستعذبٍ (٤)
فما حَلَاةً تَنِي عَصِيَّ السَّقَاةِ
ولا قيل : يا أبعدُ ولا : يا أغربُ (٥)
ولكن بِجأجأةِ الأَكْرَمِينَ
بَحْطِي في الأَكْرَمِ الطَّيِّبِ (٦)

على أن للشاعر — في هاشميانه — صورة واحدة جَسَمَ فيها المجاز المقتبس من الناقة نذكر بها عند سماعها صورة زهير المعروفة « وما الحرب إلا ما علمتم وذقم » . وذلك في قوله :

بِحُكْمِ أُمِّتٍ قَرِيضٌ تَقْدُونَا — وبالفدِّ منها والرديفينِ نُرْكَبُ (٧)

(١) القُروم : الفحول . السوامي : العالية أو المرتفعة الرؤوس .

(٢) الحوار : ولد الناقة . شريح وتنضب بمعنى القوس والسهم .

(٣) أنضأؤهم : ح قضو وهو اليمع المهزول . ولغب : متعب .

(٤) خائمة : مطنى تعوم حول الماء . ورد مستعذب : ورد طالع الماء .

(٥) حلأتي : منعتي .

(٦) جأجأة الأكرمين : أي ترحيبهم وإكرامهم . والجأجأة التصويت للإبل كي ترد الماء .

(٧) الفد : الفرد . الرديفين : الاثنين أحدهما خلف الآخر .

إذا اتضعونا كارهين لبيعة أناخروا لأخرى ، والأزمة تُحذّب
ردافاً علينا لم يسموا رعيةً وهمّهمو أن يمتروها فيحلبوا ^(١)
ليتنجوها فتنةً بعد فتنة فيفتصلوا أفلاءها ثم يركبوا ^(٢)

ولا يقتصر استخدام الشاعر رموز الناقة وعجازاتها التقليدية على تلك الصور
الجزئية ، بل نراه يحتم أكثر من قصيدة في هاشمياته بوصف الناقة والرحلة
مشبهاً إياها أحياناً - كعادة الجاهليين وكثير من الشعراء الإسلاميين والأمويين -
بثور وحشي تطارده كلاب الصياد ، كما في ختام بائيته الطويلة المعروفة :

ظربت وما شوقاً إلى البيض أطرب ولا لعباً مني ، وذو الشوق يلعب
وختام قصيدته :

من لقلب متيمٍ مستهامٍ غير ما صبوة ولا أحلام
وقصيدته :

أنيّ ، ومن أين أبك الطـرـبُ من حيث لا صبوة ولا ريبُ ؟
وينتهي الشاعر إلى وصف الناقة من خلال حديثه عن بني هاشم وحنينه إلى
لقائهم والرحلة إليهم .

- أولئك إن شطت بهم غربة النوى أمانئ نفسي ، والهوى حيث يسقب ^(٣)
فهل تُبلّغنيهم على بعد دارهم نعم ببلاغ الله ، وجناء ذِئليب ^(٤)
مذكّرة لا يحمل السوط ربّها ولأياً من الإشفاق ما يتعصّب ^(٥)

(١) ردافاً : مترادفين واحداً بعد الآخر . يسموا : يرعوا . يمتروا : يستندروها للحلب .

(٢) أفلاءها : أولادها .

(٣) يسقب : يدنو .

(٤) وجناء ذئلب : فضمة الرأس سريعة .

(٥) ما يتعصّب : يعني لا يلقف عبامته إلا بعد جهد حذر سقوطه لسرعة الناقة .

— وَلَيْهَتْ نَفْسِي الطُروبُ إِلَيْهِمْ وَلَهَا حَالٌ دُونَ طَعْمِ الطَّعَامِ
 لَيْتَ شِعْرِي هَلْ نُمُّ ، هَلْ ، أَتَيْتَهُمْ أَمْ يَحُولُنَّ دُونَ ذَلِكَ حِمَامِي ؟
 إِنْ تُشِيعَ بِي الْمَذْكُورَةُ الْوَجْنَاءُ تَنْفِي لُغَامَهَا بِلُغَامِ
 عَنَتْرِيسٍ شِمْلَةٍ ذَاتِ لَوْثٍ هَوَّجَلٌ مَيْلَعٌ كَتُومٌ لِلْبَغَامِ (١)
 — يَا خَيْرَ مَنْ ذَلَّتْ الْمَطْيُ لَهْمٌ أَنْتُمْ فَرُوحُ الْعِضَاهِ لَا الشَّدَبُ
 أَنْتُمْ مِنَ الْحَرْبِ فِي كَرَائِمِهَا بِحَيْثُ يُلْقَى مِنَ الرَّحَى الْقُطْبُ
 هَلْ تُبْلِغُنِيكُمْ الْمَذْكُورَةُ الْوَجْنَاءُ ، وَالسَّيْرُ مِنِّْي الدَّابُ
 لَمْ يَقْتَصِدْهَا الْمَعْلُوكُونَ وَلَمْ يَمْسَحْ مَطَاها الْوُسُوقُ وَالْقَتَبُ (٢)
 كَأَنَّهَا النَّاشِطُ الْمَوْكِعُ ذُو الْعَيْنَةِ مِنْ وَحْشٍ لَيْسَ الشَّيْبُ (٣)

ويختلف معجم الشاعر في هذا الوصف اختلافاً ظاهراً عن معجمه في سائر
 أجزاء القصيدة ويكثر فيه الغريب الذي أشرنا إليه من قبل في دراستنا للشعر
 الإسلامي .

ولعلّ مثل تلك النهايات التي تبدو « ذبولاً » للقصائد تتضمن بعض الرموز
 التي تبرر وجودها بأكثر مما يبرره نغمي الشاعر أن يبلغ أحبائه الهاشمين على
 ظهور تلك المطي . فقد نجد في بعض أبياتها ما يوحي بأن الشاعر يعقد بينه وبين
 مطيته مماثلة نفسية تشي بحنينه إلى بني هاشم وترمز إلى مأساتهم ، كما في قوله :
 نَرْدُدُ بِالنَّابِئِينَ بَعْدَ حَنِينِهَا صَرِيفاً ، كَمَا رَدَّ الْأَغَانِي أَخْطَبُ (٤)

(١) عنتريس : شديدة . شملة : خفيفة سريعة . ذات لوث : قوية . هوجل : هوجاء . ميلع :
 سريعة . كتوم البغام : لا يصد عنها صوت يدل على الحنين أو الفجر .

(٢) الوُسُوقُ الأحمال . القتب : الرجل .

(٣) الناشط : بمعنى الثور الوحشي الذي يسير من أرض إلى أرض . المولع : المخطط . ذو العينة :
 واسع العينين . الشيب : المكتمل .

(٤) طريفنا : أي صوت أفيائها بصطك بعضها ببعض . أخطب : طير .

إذا قطعت أجوار يند كائما بأعلامها نوح' المالي الملب' (١)
وقوله :

يكتفن' الجهيض' ذا الرمت' المعجل' بعد الحنين بالإرزام' (٢)
منكرات' بأنفس' ، عارفات' بعيون هوامع' التسجام'
وقد يكون في الصراع بين الثور الوحشي وكلاب الصياد - برغم أنه قد
أصبح صورة مألوفة مكررة في شعر ذلك العصر - ما يرمز إلى ذلك الصراع
السياسي الدموي بين الهاشميين والأمويين ، إذا أردنا التأويل . وليس في هذا
التأويل كثير من التعسف ، فقد رأينا كيف قرن أبو ذؤيب الهذلي بين مصرع
الثور ومصرع الفارس المقاتل في مراثيه الفريدة لأبنائه .

• • •

ومع كل هذا الحب والولاء لبني هاشم : اضطر الشاعر - كما اضطر كثير
غيره من الشعراء - إلى أن يمالئ الأمويين ويقول الشعر في مدحهم بعد أن أوشك
أن يواجه تلك البضحية التي لم ترد نفسه أن تبلغها في حبه لآل البيت « تجود لهم
نفسي بما دون وثبة .. تظل بها الغربان حولي تحجل ! » . فقد ضاق هشام بن
عبد الملك بمدحه للهاشميين وهجومه العنيف على بني أمية وبخاصة في « لاميته »
الطويلة فأمر واليه على العراق - خالد بن عبد الله القسري أن يقطع لسانه ويده ثم
يقتله . ويزج خالد بالشاعر في السجن ، ولكنه يستطيع بعد حين أن يهرب
قبل أن ينفذ فيه أمر الخليفة بحيلة أقرب إلى الأسفار الشعبية . فقد لبس ثياب
زوجته حين جاءت تزوره في السجن ، وخرج دون أن يفتن الحراس إلى
تنكره ، وظل محبوب الآفاق طريداً خائفاً أمدأ طويلاً ، حتى شفع له مسلمة

(١) نوح المالي : نوح النائمات . والمالي غرق تشير بها النائمة إذا ناحت . الملب : لايس الحداد

(٢) يكتفن : يحطن ويمظن عل . الجهيض الذي أجهضته أمه قبل تمامه . الإرزام : صوت الناقه

بن عبد الملك عند الخليفة هشام فعفا عنه . وللكميت قصيدة معروفة في مدح مسلمة والأمويين عامة ، نلاحظ بينها وبين قصائد الشاعر في الهاشمين فرقا ملموسا في المستوى الفني والنمسي . ومع أن الشاعر يستخدم فيها ما ذكرناه من وسائل فنية لفظية كالتكرار والترادف والإرصاد للقافية ، فإننا نحس إزاء القصيدة بغلبة النظم الرديء والصنعة الشكلية التي لا تنضج بعاطفة أو صدق أو توفيق إلى صور فنية ذات قيمة أو عبارة شعرية محكمة .^(١) ومنها قوله :

يا مسلم بن أبي الوليد لمبتً إن شئتَ نأشرُ
 علقتُ حبالي من حبالك ذمةً الجارِ المجاورِ
 فالآن صيرتُ إلى أميةٍ والأمورُ إلى المصائرِ
 والآن كنتُ به المصيبَ كهتدِ بالأمس حائرِ
 من عبد شمس والأكابر من أميةٍ فالأكابرِ
 إن الخلافة والألاف برغم ذي حسد وواغرِ
 دكفا من الشرف التليد إليك بالرُفد الموافرِ
 فحللتُ معتلج البطاح وحلَّ غيرُك بالظواهرِ
 كم قال قاتلكم : لماً لك ، عند عثرته لعائرِ
 وغفرتُم لذوي الذنوب من الأكابر والأصاغرِ
 أبني أمية إنكم أهل الوسائل والأوامرِ
 ثقي لكل ملامةٍ وعشيري دون العشائرِ
 الطيبو تُربُّ المفاوس والمنابت والمكاسرِ
 والساحبون اللاحقون الأرضَ هُدأبَ المسازرِ
 أذمَّ معادنُ للخلافة كابرأ من بعد كابرِ
 بالسعة المتتابعين خلائفاً ، وبخير عاشرِ

(١) شعر الكميت بن زيد الأسدي ج ١ ص ٢٢٤ .

المحترفون

إِنِّي لَمُرْتَقِبٌ لِمَا خَوَّفْتَنِي
وَلِغُضَلِ سَبِيلِكَ ، يَا ابْنَ يَوْسُفَ ، رَاجِي
جَرِير

حين استقر الأمر للأمويين اجتذب ما لهم وسلطانهم كثيراً من الشعراء إلى مقر ماكرهم في دمشق طامعين في الثراء والجاه أو لاجئين تائبين من هوى سياسي سابق . ولم يأل الأمويون أنفسهم جهداً في اجتذاب الطامعين من الشعراء وتضييق الخناق على غير الموالين منهم ومطاردتهم في الأمصار مهددين إياهم في رزقهم وحياتهم حتى ينفذوا إلى دمشق معلنين توبتهم مصرحين في شعرهم بولائهم الجديد .

على أن انضمامهم في الجاه والمال كانوا أكثر عدداً وأكبر شأناً من أولئك الذين اضطروا إلى المهادنة أو الرياء . وقد برز منهم كما ، هو معروف . ثلاثة كبار غطت أسماؤهم على كثير من المعاصرين وأصبحوا عند الدارسين من القدماء والمحدثين علماء على « التحولة » الشعرية في قوة الموهبة وغزارة الإنتاج .

والناظر في الجانب السيامي من شعر هؤلاء الشعراء يراه خليطاً من المديح والهجاء والحديث عن العصبية القبلية في الجاهلية والإسلام . من فخر بالأنساب

والآباء والأجداد . وحديث عن الأيام والوقائع : واعتزاز بالنصر ومعايرة
 بالهزيمة . في إطار من التنقيح بأعجاد الأمويين وولاتهم وقوادهم وسؤال لعطاياهم
 وشكر جزيل لتلك العطايا . فليس هناك سياسة بالمعنى الصحيح في شعر دولاء الثلاثة
 الكبار وليس فيه ما ينبغي . عن رأي خاص في الحكم غير تلك المعاني العامة التي تشير
 إلى العدل والتقوى من بين الفضائل الكثيرة التي يخلعونها على من يمدحون ، لأن لهم
 منهمواً خاصاً في صورة الحكم القائم على العدل والتقوى . ولكن لأن الأمويين
 كانوا حريصين أن ينسبهم الشعراء إلى مثل تلك الفضائل الدينية التي كانت
 تقوم عليها المذاهب السياسية المناوئة كالأشعريين والخوارج . وأن يؤكدوا حقهم
 الديني في الخلافة وكان الله قد اختارهم لها وخصهم بها دون الناس جميعاً .
 وكان هؤلاء الشعراء لا يقفون عند حد في إرضاء تلك النزعة عند مدحهم حتى
 لينتهون في ذلك إلى كثير من الإسراف والمبالغة . ومن أمثلة المديح بتلك المعاني
 الدينية قول جرير :

<p>جميع المكسارم والعزائم والتقوى إلا رفعت بها مثراً للهدي حكماً ، وما بعد حكم الله تعقيب أهل الزبور ، وفي التوراة مكتوب ! واستعرفوا قال : ما في اليوم ثريب توفيق يوسف إذ وصاه يعقوب في طاعة الله ، تلقى أمره رشدا من فاز يومئذ فيها فقد خلّسدا عصي الهوى وتقوم الليل بالسور زيناً ، وزين قباب الملك والحجر كما أتى ربه موسى على قدر ودارت على أهل التفاف المخاوف</p>	<p>— إن الرضافة منزل خليفة ما إن تركت من البلاد مضلة — الله أعطاكم ، من علمه بكم أنت الخليفة للرحمن . يعرفه كبروا كبوسن لما جاء إخوته الله فضله ، والله وفقه — مثبت بكتساب الله مجتهد أعطيت من جنة الفردوس مرتفعاً — أنت المبارك والمهدي سيرته أصبحت للعبور المعبر مجلسه نال الخلافة إذ كانت له قدراً — أمتنا لك البشري فقرت عيوننا</p>
--	--

فأنت أرب العالمين خافضة
 هداك الذي يهدي الخلائف للتقى
 - ولسولا أمير المؤمنين وأنه
 وبسط يد الحجاج باليف، لم يكن
 خليفة عدل ثبت الله ملكه
 ومنها قول الفرزدق :

ولي نعمد الله . بالحق عارف
 وأعطيت نصراً لم تنله الخلائف
 إمام وعدل للبرية فاصل
 سبيل جهاد ، واستبيح الخلائف
 على راسيات لم تزلها الزلازل

- فالأرض لله ولا لها خليفة
 - هو المصطفى بعد الصفيين للهدى
 - خيار الله للإسلام ! إتوا
 - أرى الله قد أعطى ابن عاتكة الذي
 تقى الله والحكم الذي ليس مثله
 - ورث أباك الملك تجري بتمته
 كداود إذ ولي سليمان بعده

وصاحب الله فيها غير مغلوب
 وفي العيص من أهل الخلافة والقرب
 إليك نشد أنساع الصدور
 له الدين أمسي مستقيم السوالف
 ورأفة مهدي على الناس عاطف
 كذلك خوط النجيب في الأصل^(١)
 خلافتة نحل من الله ذي الفضل

ومن مبالغات الفرزدق في هذا المجال قوله يمدح يزيد بن عبد الملك :

ولو صاحبته الأنبياء ذوو النهى
 - فلا أم ، إلا أم عيسى ، علمتها
 رأوه ، مع الملك ، العظيم المسودا
 كأمك خيراً أمهات وأمجدا

وقوله يمدح عمر بن عبد الوليد بن عبد الملك :

إلى ابن الإمامين اللذين أبوهما

إمام له . لولا النبوة ، يُسجد

وقوله يمدح يزيد بن عبد الملك :

يا خير حي وقت نعل له قدماً
 - إنني حلفت ، ولم أحلف على فتسد
 وميت ، بعد رسل الله ، مقبور
 - فناء بيت على الساعين معمر^(٢)

(١) الخوط : النص .

(٢) يزيد : في فناء بيت

لو لم يُبشِّرْ به عيسى ويُننِّسه
وقوله يمدحه أيضاً ، مخاطباً ناقته :

فلنْ مُنَى النفس التي أقبلت بها
به خير أهل الأرض حياً وميتاً
إلى خير أهل الأرض أمّاً وخيرهم
سائلي على خير البرية والذي
أرى الله في كنفك أرسى رحمة
وقوله :

— هشام ابن خير الناس ، إلا محمداً ،
من الغش شيئاً ، والذي نحررت له
— بخير عباد الله ، بعد محمد ،
ليجعله الله الخليفة والذي
— سليمان غيث المحلّين ومن به
وما قام مذ مات النبي محمد
— ولو أرسى الروح الأمين إلى امرئ
إذن لأنت كفتي هشام رسالة
— وأنت غياث الأرض والناس كلهم
وما وجد الإسلام بعد محمد

على أن هؤلاء الشعراء يؤيدون حق الأمويين في الخلافة ، إلى جانب تأييدهم
لأيام بتلك المعاني الدينية العامة ، بالإلحاح على انتمائهم إلى قريش ومكانتهم فيها ،
وأنهم أولياء دم عثمان بن عفان ووارثوه . ولعل هذين هما المعنيان السياسيان
البارزان في شعر هؤلاء الشعراء ، لكنهم سرعان ما يحولون الأمر إلى صورة

(١) الموقر : مرفح مريب من مشق

من الفخر القبلي بالآباء والأجداد والشمم العربية . قارنين ذلك بسؤال العطاء
سؤالاً فيه كثير من الانتفاع والموان . وربما كان جرير أشدهم إلخافاً في
المسألة وأكثرهم حديثاً عما يعاني هو وزوجه وأبنائه من فاقة تبلغ حد الجوع .
وهو في هذا المجال يبدو نموذجاً « شاعر البلاط » الذي يريد أن يسر ممدوحه
بمقدار ما يظهر من شدة الحاجة إليه والاعتماد الكامل على كرمه ورعايته .

ومن ذلك قوله :

لولا ابن عائشة المبارك سببني أبكى بني وأمتهم طول الطوى^(١)

وقوله في أبياته المعروفة بمدح عبد الملك بن مروان :

تعرّت أم حذرة ثم قالت	رأيت الواردين ذوي امتناح
تعطل وهي ساغبة بنيتها	بأنفاس من الشبسم القراح
سامناح البحور فجنبتني	أداة اليوم وانتظري امتياحي
ثقي بالله ليس له شريك	ومن عند الخليفة بالنجاح
أغني يا فداك أبسي وأمسي	بسبب منك . إنك ذو ارتياح

وقوله بمدح عبد العزيز بن مروان :

وساقت إليكم حاجة لم نجد لها	وراءكم متعدي ولا عنكم قصرا
أغني وأصحابي بضامنة القيسرى	كان بأحقبيها ممتبيرة ^(٢) وقرا

وقوله بمدح يزيد بن عبد الملك :

زوروا يزيد فإن الله فضله	واستبشروا بمريع النبت محبور
لا تسأموا للمطايا ماسرين بكم	واستبشروا بنوال غير منزور

(١) السبب : العطاء . الطوى : الجوع .

(٢) ضامنة القرى : الإبل . أحقيها : ج حقواي خاسرة . وقرا : متفتة . وأراد بها شروع الناقة
المستلثة التي تشبه زقاقا خلعت بالقار .

واستمطروا نفحاتٍ غيرَ مخلصة
من سيبٍ مستبشرٍ بالملكِ مسرورٍ
وقوله :

إني لمعتمدُ الخليفةَ زائلاً
ليس البَرِّي كَمَنْ يَمْرُضُ قَلْبُهُ
فوثقتُ ، ما سلمَ الخليفةُ ، بالغنى
يحزبك ربك حسنَ قرضك إنه
وأراه أهلَ زيارتي وتعرضي
فأنا المشايخُ ، قلبه لم يمرض
ليس البحورُ إلى الشامِ البرّضِ^(١)
حسنُ المعونةِ واسعُ المتفرّضِ

وقوله على سبيل الدعابة ، لكنها دعابة تشبه دعابة مهرج البلاط :

أشكو إليك ، فأشكيني ، ذريعةً
كثروا عليّ فما يموت كبيرُهم
وإذا نظرتُ برّيني من أمّهم
وإذا تقسّمت العيالُ غبوقها
رشتي ، فقد دخلت عليّ خصاصةً
لا يشعرون ، وأمّهم لا تشبعُ
حتى الحساب ولا الصغرُ المرضع
عين مُهتجةٌ وخدأُ أمنع^(٢)
كثر الأئين وفاض منها المدمع
مما جمعت ، وكلُّ خيرٍ يُجمع^(٣)

أما الفرزدق فإنه أقلّ هواناً في طلب العطاء وإن لم يكن أقلّ نصرباً به .
ومن ذلك قوله :

— لننعمَ مناخُ القومِ حلتوا وحالمهم
بناها أبو العاصي ومروانُ فوقه
فإن يبعث المهديُّ لي ناقسي التي
وإن يبعثوها بالنجاح فقد مثت
— رحلتُ من الدّنا إليك وبيننا
إلى قُبّة فوق الوليد سماءها
ويوسفُ ، قد مرّ النجومُ بناؤها
يبيع لأصحابي الحزين بكاءها
إليكم على حوبٍ وطال ثواؤها^(١)
فلاةٌ وأنياءٌ تعاوي ذئابها^(٥)

(١) الصاد البرفس : الماء القليل .

(٢) مهيجة : غائرة .

(٣) رشتي : أطمئي واكثري . خصاصة : فقر .

(٤) الحوب : هنا الجهد .

(٥) الأنياء : المرتفعات .

لألفاك . واللائق بك يعلم أنه
وأنت امرؤ تعطي يمينك ما غلا
— فما أحمي لا تنفك مني قصيدة
فدونك دلتوى يا أبان ، فإنه
أعني ، أبان بن الوليد ، بدفقة
— ومن أين أحمي الفقر بعد الذي التقى
فإن ذنوباً من سجالك مالى

سيملاً كفتي ساعديه ثوابها
وإن عاقبت كانت شديداً عقابها
إليك ، بها تأتيك مني ركايتها
سيروى كثيراً ماؤها وقراها (١)
من التيل ، أو كفتيك يجري عباها
بكفتيك من معروف ما أنا طالبة
حياضي ، فأفرغ لي ذنوباً أناهبه (٢)

على أن الفرزدق مع ذلك يخاري جريراً في بعض مهانته وحديثه عن جوع
زوجه وأولاده فيقول :

تسألني ما بال جنبك جافياً
فقلت لها : بل عيال أراهم
فقلت : أليس ابن الوليد السدي له
يجود وإن لم تر تحل يا ابن غالب

أهم جفا ، أم جفن عينك أرمد
ومالهم ما فيه للغيث مقعد
يمين بها الإحمال والفقر بطرد
إليه ، وإن لاقبته فهو أجود

• • •

وبهذا التوزع بين التجارب الشخصية والقبلية والاجتماعية والسياسية
اقترب وضع هؤلاء الكبار من وضع فحول الشعراء في الجاهلية ، ممن جمعوا
للى التجارب الذاتية والقبلية احتراف المديح والتكسب بالشعر . وقد كان من
سوء حظ الشعر العربي أن بذور الاحتراف كانت قد نمت فيه منذ ذلك الوقت
المبكر ، وأن الشعر الجاهلي قد سيطرت تقاليد على الشعر فيما تلا الجاهلية من
عصور . فوجد المحترفون فيها طريقاً معبداً وراثياً مرموقاً يفري بالمتابعة
ويناسب أحوال المجتمع الذي يعيشون فيه ، والذي تسيطر عليه طائفة من

(١) قراها : قرب امتلائها .

(٢) الذنوب : الدلو المظيمة . سجال : ج سجل أي دلو

الخلفاء والولاة والقواد والسراة يفتقون ويمنعون ويأمنون ويبطشون .
ويستخدمون الأدب والشعر وسيلة للجاه والسلطان يشبتون به أقدامهم ويحاربون
به أعداءهم .

لذلك أقبل هؤلاء الشعراء الكبار على الشعر الجاهلي يحتلون فيه بناء القصيدة
وصورها وكثير من معجمها إلاّ فيما تقضي به الضرورة من بعض المجازاة
لروح العصر وما جدّ من تطور لغوي أو فني . وبهذا - ولما نالوه من شهرة
ونفوذ - قضوا على ما تمّ من تطور فني ولغوي على أبدي العذريين وغيرهم
من الشعراء المقلّين أو الذين لم تنح لهم تلك الشهرة وذلك النفوذ ، وأصبح
أسلوبهم الشعري . بما عرف به من رصانة و « جزالة » وفيرة عالية ، نمطاً
للفحول من شعراء العربية فيما تلا من عصور .

وقد كان الشعر الجاهلي هو التراث الأوحد للشعراء في العصر الأموي ، منه
يتعلمون جميعاً وعليه يتخرجون ، لكنّ غير هؤلاء الكبار قد استطاعوا أن
ينتفعوا من التراث بالقدر الذي لا يجور على مواهبهم وطبيعة عصرهم ،
على حين سار هؤلاء الكبار على درب الجاهليين . يكادون يضعون أقدامهم على
آثار أقدامهم خطوة خطوة .

وقد رأينا كيف أسقط العذريون المطالع التقليدي من قصائدهم أو أُلتموا
بها إلماً سريماً لغرض نفسي خاص . لكن هؤلاء الشعراء التقليديين قد بنوا
كثيراً من قصائدهم على غرار القصيدة الجاهلية الطويلة في نمطها الكامل المعروف
من نسب ووقوف على الأطلال ووصف للمطية والرحلة وانتقال إلى المدح
أو الهجاء أو الفخر أو السياسة أو غير ذلك من « الأغراض » .

ومع أن المطية والرحلة كانت ما تزال في صورتها العامة على ما كانت
عليه في العصر الجاهلي ، وكان الشعراء ما زالوا يركبون الإبل أو الخيل ويقطعون
على ظهورها الصحراء والوديان والوهاد ، فقد كان من المفروض أن يقلّ
التفات الشاعر إلى تلك الجوانب المألوفة من الوصف بعد أن لم تعد الناقّة « رفيقاً »

و « صاحباً » كما كانت عند الشاعر الجاهلي . وكما يسميتها الأعشى :

هيّ صاحب الأذى . وبينى وبينها مخوف عِلانيّ وقطعْ ونُزقْ
إل أصبحت — في الأغلب — وسيلة انتقال في رحلة غير مخوفة بالمكانه
أو المخاوف السابقة . إلى غاية معلومة ينتظر الشاعر لديها العطاء والثواب .

وكان من المفروض أن يقلّ احتفال الشعراء بالأطلال وقد أصبح كثير
منهم مستقراً في بعض الأمصار ، أو مقيماً في البادية لكنه لا يضطر إلى الرحلة
المفاجئة المستمرة كما كان يضطر الشاعر الجاهلي . وكان من المفروض — إذا
كان لا بد من الوقوف على الأطلال — أن يتبدع هؤلاء الشعراء صوراً جديدة
تناسب روح العصر وطبيعة معجمه وأسلوبه .

لكن هؤلاء الشعراء ظلوا يبدئون ويعيدون في ذلك البناء التقليدي وتلك
الصور النمطية المألوفة . مع اقتدار واضح على النظم وسيطرة بيّنة على الأداء
واللغة .

وبكمفي لكي نتبين مدى تقليدهم ودورانهم في دائرة مغالطة حول بعض
الصور و « المعاني » النمطية التي أصبحت من تقاليد المطالع الجاهلية . أن
نستقرىء في شعرهم صورة من تلك الصور . هي الحديث عن الشيب ،
فسرى أن الحديث لا يعدو أن يكون تكراراً لمعنى واحد هو إعراض النساء
عن الشاعر أو لومهن إياه على تصايبه . أو بكاؤه حراً على ما فات من صباه .
ومع أن الحديث عن الشيب يمكن أن يكون . كما كان في العصر الجاهلي
وغيره من العصور . وكما كانت الأطلال في الشعر الجاهلي ، رمزاً لشعور
لإنساني هو من صميم إحساس الإنسان بمأساته في الحياة ، فإننا نحس به عند
هؤلاء الشعراء مجرد « لينة » تملأ فراغاً في بناء القصيدة التقليدية خالية من الشعور
بعيدة عن الالتحام بسائر أجزاء المطالع التقليدي .

من ذلك قول جرير :

.. ستمت من المواصلتة العتابا
 غدت هُوجُ الرياح مبشرات
 لقد أقررت غيبتنا لسواش
 .. هل ينفعناك إن جرت تجريب
 أم كلمتك بسلمانيين منزلة
 - حتى مني أنت مشغوف بغائبة
 هل يصبون حليم بعد كبرته
 إن الإمام الذي ترجى نوافله
 - أنطرب حين لاح بك المشيب
 - ألا يا قلب مالك إذ تصابى
 كما طرد النهار سواد ليل
 سأحفظ ما زعت لنا وأرعى
 - أنصحو أم فؤادك غير صاح
 يقول العاذلات : علاك شيب
 - تعجب أن ناصى بي الشوق وارتمى
 فقد جعل المفروك ، لانام ليله ،
 - يعيب الغواني شيب رأسي بعدما
 فلا تنظرا من نحو أعمق دابتي
 - ما في فؤادك من دام بخامره
 ألم تر الشيب قد لاحت مفارقته

وأمتى الشيب قد ورث الشبابا
 إلى بين نزلت به السحابا (١)
 وكنا لا نغير لك اغتيابا
 أم هل شابك بعد الشيب مطلوب ؟
 يا منزل الحى جادتك الأهاصيب (٢)
 صب إليها طوال الدهر مكروب ؟
 أمتى وإخوانه الأعمام والشيب !
 بعد الإمام ، ولي العهد أيتوب
 وذلك إن عجت هوى عجب !
 وهذا الشيب قد غلب الشبابا ؟
 فأزمع حين حل به الذهابا
 إياب الود ، إن له إيابا
 عتبة هم صحبتك بالسرواح ؟
 أهذا الشيب يمنعني مراحى !
 إلى الرأس ، حتى أبيض مني المسائح (٣)
 يحب حديثي ، والغبور المكاشح (٤)
 يفرقن بالمدراة داجية جعدا (٥)
 ولكن إلى نجد ، وأني ترى نجدا ؟
 إلا التي لو رآها راهب سجدا
 بعد الشباب ، وسربال الصبا قددا

(١) البين بكسر الباء : الناحية .

(٢) الأهاصيب : اللغات من المطر .

(٣) ناصى : نزل في الناصية . المسائح ما بين الصدين إلى الجهة .

(٤) المفروك الذي تبغض النساء .

(٥) المدراة : الخط . وأراد بالداجية الجمع شمره .

أُمِّي النَّدَى مِنْ جِدا الْعَبَّاسِ إِنْ لَهُ
 - بَانَ الشَّبَابُ ، فَوَدَّعَاهُ حَمِيدًا
 - إِذَا أَنْتِ زَرْتِ الْغَانِيَاتِ عَلَى الْعَصَا
 - يَا صَاحِبِي دَعَا الْمَلَامَةَ وَأَقْصِدَا
 - إِنْ الْغَوَانِي قَدْ رَمَيْنَ فَوَادِهِ
 بِيضٌ تَرْبِيهَا النِّعَمُ وَخَالَطَتِ
 أَنْكَرُنَ عَهْدَكَ بَعْدَ مَا يَعْرِفُهُ
 وَرَأَيْنَ ثَوْبَ بَشَاشَةٍ أَنْضَيْتَهُ
 لَيْتَ الشَّبَابُ لَنَا يَعُودُ كَعَهْدِهِ
 - قَدْ رَاقِبِي ، وَلْتَمَثِّلْ ذَاكَ يَرِيْبِي
 وَلَقَدْ رَأَيْتُكَ وَالْقَنَاءَ قَوِيْمَةً
 وَالْدَّهْرُ بِدَلِّ شَيْبَةٍ وَتَحْتَبِيَا
 - أَنْذَكُرُهُمْ ، وَحَاجَتُكَ أَدَّكَارُ .
 وَقَدْ أَبْكَاكِ ، حِينَ عَلَاكَ شَيْبُ .
 - إِنْ الْمَطِيَّ بِنَا يَخْدُنْ ضَحَى غَدٍ
 سَنَحَ الْهُوَى فَكُنْتِ صَحْبِي حَاجَةً
 جَزَعًا بَكَيْتُ عَلَى الشَّبَابِ وَشَاقِصِي
 - قَدْ كُنْتَ خَدُّنَا لَنَا ، يَا حَنْدُ ، فَاعْتَبِرِي
 لَمَّا تَذَكَّرْتَ بِالْدَّيْرِينِ أَرْقَنِي
 - بَانَ الشَّبَابُ حَمِيدَةً أَيْامُهُ

يَتَ الْمَكَارِمِ يَنْمِي جَدُّهُ صُعِيدًا
 هَلْ مَا تَرَى خَلْقًا يَعُودُ جَدِيدًا ؟
 تَمْنِينَ أَنْ تُسْقَى دَمَاءَ الْأَسْلُودِ (١)
 طَالَ الْهُوَى وَأَطْلَمَا التَّفْنِيدَا
 حَتَّى تَرُكْنَ بِسَمْعِهِ تَوْقِيرَا (٢)
 عَيْشَا كَحَاشِيَةِ الْفَرِينْدِ غَرِيرَا (٣)
 وَلَقَدْ يَكُنُّ إِلَى حَدِيثِكَ صُورَا (٤)
 فَجَمْعُنَ عَنْكَ تَجَنُّبَا وَنَفْسُورَا
 فَلَقَدْ تَكُونُ بِشَرْخِهِ مَسْرُورَا
 لِلْغَانِيَاتِ تَجْهُّمٌ وَنِفَارُ
 إِذْ لَمْ يَشِبْ لَكَ مِسْحَلٌ وَعِدَارُ (٥)
 وَالْدَّهْرُ ذُو غَيْرٍ ، لَهُ أَطْصَارُ
 وَقَلْبُكَ فِي الظَّعَائِنِ مَنَعَارُ ؟
 بَشُوضِحَ أَوْ بِنَاطِرَةِ الدَّيَارِ
 وَالْيَوْمَ يَوْمُ لُبَانَةٍ وَنِزَاوِرِ
 بَلَفْتَ تَجَلَّدَ ذِي الْعِزَاءِ الصَّابِرِ
 عَرَفَانُ مَنَزَلَةٍ يَجْزَعُنِي مَاجِرِ
 مَاذَا يَرِيْبُكَ مِنْ شَيْبِي وَتَقْوِيْسِي ؟
 صَوْتُ الدَّجَاجِ ، وَقَرْعُ النَّوَاقِيسِ
 وَلَوْ أَنَّ ذَلِكَ يَشْتَرِي أَوْ يَرْجِعُ !

(١) الْأَسَاوِدُ : الْحَيَاتُ .

(٢) تَوْقِيرُ : ثَقُلَ .

(٣) الْفَرِينْدُ : ضَرْبٌ مِنَ الشَّبَابِ . وَالْعَيْشُ الْغَرِيرُ أَيْ الْفَرَعُ .

(٤) صُورَا : مَائِلَاتُ .

(٥) الْمِسْحَلُ : جَانِبُ الْقَعِيَةِ

رَجَفَ الْعِظَامُ ، مِنْ ابِلَى ، وَتَقَادَمَتْ
 وَتَقُولُ بَوَزَعُ : قَدْ دَبَّتْ عَلَى الْعَصَا
 وَلَقَدْ رَأَيْتُكَ فِي الْعَذَارَى مَسْرَّةً
 — بَانَ الْخَلِيطُ فَعَيْتُهُ لَا تَهْجَعُ
 وَدَّ الْعَوَازِلُ بِسَرْمَ رَامَةً أَنَّهُمْ
 قَالَ الْعَوَازِلُ غَيْرَ جَدٍّ نَصَاحَةٌ :
 يَا لَيْتَ لَوْ رَفَعْتَ بِنَا عَيْدِيَّةً
 ذَكَرْتُ وَصَالَ الْبَيْضَ وَالشَّيْبَ شَانِعُ
 أَشْتَتُ عِمَادُ الْبَيْنِ وَاخْتَلَفَ الْخَوَى
 — قَالَ الْعَوَازِلُ : هَلْ تَنْهَاكَ تَجْرِبَةٌ
 أَمَا تَكَلِّمُ عَلَى رُبْعٍ بِأَسْنَمَةٍ
 يَا أَيُّهَا الرُّبْعُ قَدْ طَالَتْ صِبَابَتُنَا
 — طَرَقْتُ لَيْسَ وَلَيْتَهَا لَمْ تَطْرُقْ
 حَبِيتُ دَارَكَ بِالْإِسْلَامِ تَحِيَّةً
 وَاسْتَنْكَرَ الْفَتَيَاتُ شَيْبَ الْمَفْرُقِ
 قَدْ كُنْتُ أَتَّبِعُ حَيْلَ قَائِدَةِ الصَّبَا
 أَفْقَبِيرُ ! قَدْ عَلِمَ الزَّيْبُورُ رَهْطُهُ
 — أَلَا تَنْصَحُوا وَتُقَصِّرُ عَنْ صِبَاكَا
 أَمِنْ دَمَنٍ بَلْبَيْنَ بَيْطُنِ قَسْوُ
 — وَقَالَتْ : فِيمَ أَنْتَ مِنَ النَّصَابِي
 فَمَا تَرْجُو ؟ وَلَيْسَ هَوَى الْغَوَاثِي
 دَعِينِي ! إِنَّ شَيْبِي قَدْ نَهَانِي
 رَأَتْ مَرَّةً السَّنِينَ أَخْضَلْنَ مَنِيَّ
 وَمَنْ يَبْقَى عَلَى غَرَضِ الْمُنَابِسَا
 أَلَمْ يَبْنِ الْخِيَالُ بِذَاتِ عَيْسَرُوقِ

سِنِّي . وَفِي الْمُصْلَحِ مَسْتَمَسَعُ
 هَلَا هَزَيْتَ بَغْرَيْنَا يَا بَوَزَعُ !
 وَرَأَيْتَ رَأْسِي وَهُوَ دَاجٍ أَفْصَرُ
 وَالْقَلْبُ مِنْ حَذَرِ الْفِرَاقِ مَرْوَعُ
 قَطِّعُوا الْخِيَالَ ، وَلَيْتَهَا لَا تَقْطَعُ !
 أَعَلَى الشَّبَابِ وَقَدْ بَلَّيْتَ تَمَجُّعُ !
 أَعْنَاقَهُنَّ عَلَى الطَّرِيقِ تَزْعَزَعُ
 وَدَارُ الصَّبَا مِنْ عَهْدِهِنَّ بَلَاقِعُ
 لِيَقْطَعَ مَا بَيْنَ الْفَرِيقَيْنِ قَاطِعُ
 أَمَا تَرَى الشَّيْبَ وَالْأَخْدَانُ قَدْ دَلَّعُوا
 إِلَّا لَعَيْنُكَ جَارُ غَرْبِهِ يَكْفُفُ !
 حَتَّى مَلَّكْنَا ، وَأَمْسَى النَّاسُ قَدْ عَزَفُوا
 حَتَّى تَفُكَّ حَبَالَ عَانٍ مُوثَقُ
 يَوْمَ السَّلْيِ ، فَمَا لَهَا لَمْ تَنْطِقْ !
 مِنْ بَعْدِ طَوْلِ صِبَابَةٍ وَتَشْوِيقِ
 إِذْ لِلشَّبَابِ بَشَاشَةٌ لَمْ تَخْلُقْ
 أَنْ لَيْسَ حَيْلُ مَجَاشِعِ بِالْأَوْثَقِ
 وَهَذَا الشَّيْبُ أَصْبَحَ قَدْ عَلَاكَ !
 بَكَيْتَ لَهَا ، وَشَجَّوْا مَا بَكََاكَ ؟
 مَتَى عَهْدُ التَّشْوِيقِ وَالْإِدْلَالِ !
 لِأَصْحَابِ التَّنْحَنُوعِ وَالسَّمْعَالِ !
 وَتَجْرِي وَشَيْبِي وَاكْتَهَالِي
 كَمَا أَخَذَ السَّرَّارُ مِنَ الْهَلَالِ
 وَأَبْسَامُ نَمْرُ مَعَ الْإِسْهَالِ ؟
 فَحَيَّا اللَّهَ ذَلِكَ مِنْ خِيَالِ

— قد رايتي نزعٌ وتيبٌ شائعٌ بعد الشباب وعصره الفينان^(١)
 شعف القلوب وما تفضي حاجةً مثلُ المها بصريمة الحومان^(٢)
 نزل المشيب على الشباب فراعني وعرفت منزله على أخداني
 — بكثر العواذل بالملامة بعدما قطع الخليط بساجر ليينا^(٣)
 أمسينَ، إذ بان الشباب ، صواذفا ليت الليالي قبل ذاك فتينا !

• • •

ونستطيع أن نجد كثيراً من النماذج المشابهة عند الفرزدق والأخطل
 والقطامي وغيرهم من شعراء تلك النزعة التقليدية^(٤).

يكذلك الحال في وصف الرحلة، الذي نصادفه في كثير من قصائدهم
 الطويلة، فالناقة عندهم — كما كانت عند الشاعر الجاهلي — «شيلة وجناء عنتريس»
 قوية البنيان جمة النشاط شديدة الجلند على مكاره الصحراء، عارفة بطرقاتها كأنها
 القطا، تبلغ براكبها غايته مهما تلاقى من كلال تهزل معه حتى نجول عليها نسوعها
 وندمي أخفافها وتغور عيناها وتصبب العرق — كالتطران في الأغاب الأحيان —
 على وجهها وجسدها ويتجمد زبدتها على خطمها ورأسها ، وتجهض جنينها
 فتأكله الثعالب والذئاب .

ولا يكاد شاعر بصف رحلة هيئة مطمئنة ، ولا ناقة لا تبلغ بها الرحلة
 كل هذا الجهد ، فقد كان همّ الشاعر — في الأغاب — أن يرغى لزغته الفنية
 إلى عبارة الجاهليين ، ويرضى الممدوح بتحويل ما لاقى في طريقه إليه من أهوال .

(١) النزوع : مواضع انحصار الشعر من جانبي الجبهة .

(٢) مثل المها : فاعل « شعف » أي نساء مثل المها .

(٣) الخليط : الصعب ، ساجر : اسم موضع

(٤) راجع مثلاً ديوان الفرزدق ج ١ ص ٢٣ ، ٤٢ ، ٤٨ ، ٥٠ ، ٧٢ ، ٧٩ ، ٨١ ، ١٢٧ ،

١٣٦ . وديوان الأخطل ص ٢٣ ، ٥٤ ، ٥٩ ، ٨٣ ، ٩٩ ، ١٢٢ ، ١٢٩ ، ١٥٨ .

و ديوان القطامي ص ٥٢ ، ٥٩ ، ٧٩ ، ١٠٥ ، ١٠٨ .

ولا ننكر ما قد يكون وراء هذا الوصف من رموز قد تتصل بتلك الرحلة الحضارية الشاقة الحديدية التي كان العرب يعانون آلامها في تلك المرحلة التاريخية ، أو بتلك الأطلال النفسية المرتبطة بالمجرة عن المواطن الأولى والانسلاخ عن مألوف العادات والتقاليد ، لكن كثرة هذا الوصف على هذا النحو التقليدي الثابت دون أن يكون للشاعر زاوية رؤية أو وجهة نظر أو إضافة أو ابتكار ، توحي بأنه في أغلبه مجرد « جزئية » في الصورة التقليدية العامة . وحسبنا أن نتبع لفظة واحدة مما توصف به النوق عادة عند هؤلاء الشعراء هي « خوص » أي غائرة العيون ، لنذكر إلى أي حد كان هذا الوصف نابعا من التقليد المحض لا من طبيعة التجربة وما قد تتضمن صورها من رموز .

يقول جرير :

يُطِيرُنْ شَوَابِكَ الزَّبَدِ الْجَمَادِ ^(١)	— يِمَاذِبُنْ الْبُرَيْنَ وَهُنَّ خُوصٌ
أَصَابَ عَظَاماً مِنْ أَخِشْتِنَا الْمُبْرَى ^(٢)	— وَنَعْنُ لَدَى أَعْضَادِ خُوصٍ مَنَاخَةٌ
تَجَافَى الْغَيْثُ عَنْهَا وَالْخُضُورُ ^(٣)	— وَخُوصٌ قَدْ قَرَنْتُ بَيْنَ خُوصاً
يُحْسِبُنْ عُوراً ، وَمَا فِيهِنَّ مِنْ عُورٍ	— خُوصُ الْعُيُونِ إِذَا اسْتَقْبَلْنَ هَاجِرَةً
عُورَ الْعُيُونِ ، وَمَا فِيهِنَّ مِنْ عُورٍ	— يَوْمًا يُصَادِي الْمَهَارِي الْخُوصُ تَحْسِبُهَا
قَيْسِيٍّ مِنَ الشَّرِيَانِ تُبْرِي وَتُرْقِعُ ^(٤)	— وَشُعْثٌ عَلَى خُوصٍ دِقَاقٍ كَأَنَّهَا

ويقول الفرزدق :

-
- (١) البرين : جيرة ، حلقة في أنف البعير . الجماد ما جمده على فم الناقة من زبد .
 (٢) أخشتها : ج عشتاة ، عود يوضع في عظم أنف الجمل .
 (٣) الخضور : الأشباب .
 (٤) الشريان : شجر تصنع منه القسي .

- تَوَكَّبُ بِالْفُرْسَانِ خَوْصاً كَانَهَا
- فَلَانِي ، وَالَّذِي نَحَرَتْ قَرِيرِيشُ
إِلَيْهِ مُلْبِدِينَ ، وَمَنْ خَوْصُ
- مِثْلُ النِّعَامِ يَزُجِبُنَا تَنْقُلَهَا
خَوْصاً حَرَايِجِ مَا تَدْرِي أَمَا نَقَبَتْ
- طَافَتْ بِشَمْتُ عِنْدَ أَرْحُلِ ابْنُ قُ
- أَقُولُ لِمَنْ خَوْصُ أَعَالِي عِظَامِهَا
شَرِيكَةُ خَوْصُ فِي النَّجَاءِ ، قَدْ تَنَقَّتْ
وَيَقُولُ الْأَخْطَلُ :

- مُعَارِضَةُ خَوْصاً حَرَايِجِ شَمَرَتْ
- إِنِّي وَرَبُّ النِّصَارَى عِنْدَ عَيْدِهِمْ
وَرَبُّ كُلِّ حَبِيسٍ فَوْقَ صَوْمَعَةٍ
وَالْمُلْبِدِينَ عَلَى خَوْصٍ مَعْدَمَةٍ
- بِمَجْتَمَعِ التَّلْعِينِ خَوْصاً تَلَفَّهَا
وَيَقُولُ الْقَطَامِي :

- حَتَّى تَرَى الْحُرَّةَ الْوَجَنَاءَ لَا غِيَةَ

سَعَالٍ طَوَاهَا غَزْوُهُمْ فَهِيَ شُرْبٌ^(١)
لَهُ بِمَعْنَى ، وَأَضْمَرَتْ الرِّكَابَا
لِيَسْتَلْمُوا الْأَوَامِيَّ وَالْحِجَابَا ..^(٢)
إِلَى ابْنِ لَيْلَى بَنَاتِ التَّهْجِيرِ وَالْبُكْرُ
أَشْكِي إِلَيْهَا إِذَا رَاحَتْ أُمُّ الدَّبَرِ^(٣)
خَوْصُ ، أَنْخَنَ وَبَيْنَهُنَّ ضَرِيسَرُ
يَجْرُ أَظِلَّاهَا السَّرِيحُ الْمُنْعَلَا^(٤)
عُرَاهَا ، وَأَجْهَضْنَ الْبُخَيْنَ الْمَسْرِبَلَا^(٥)

لَنْجَعَةٍ مَلَكٌ لَا ضَيْلَ وَلَا جَبَابٍ^(٦)
وَالْمُسْلِمِينَ إِذَا مَا ضَمَّتْهَا الْجُمُعُ
يَمْشِي وَلَا مَمَّةُ الدُّنْيَا وَلَا الطَّمْعُ
قَدْ بَانَ فِيهِمْ مِنْ طَوْلِ السُّرَى خَفَضُ
هَوَاجِرُ وَقَادَ رَكُودٍ أَصَانُلُهُ

وَالْأَرْحَبِيُّ الَّذِي فِي خَطْوِهِ خَطَلٌ

(١) السعال : ج سلاة أي القول . شرب : ضامرة .

(٢) ملبدين : لبوا شعرهم بالصنغ . الأوامي : ج آسية ، أي البناء المحكم ويريد به الكعبة .

(٣) الحراييج : ج حرجوج الناقة المستثلة الطويلة . نقبت : أصيبت أخفافها . الدبر : القروح .

(٤) المنحوض : الذي ذهب لحمه . أظلالها : بواطن أخفافها . السريح : الدم السائل . يعني أنها قد انتعلت ما تجمد من دم أخفافها .

(٥) النحاء : السرة . التقت مرأها : كناية عن الهزال .

(٦) النجعة : الانتجاع . جاب : غليظ .

مخصوصاً تدبير عيوننا ماؤها مسرباً على الحدود ، إذا ما اغرورق المقل

• • •

وليت هذه الكلمة إلا نموذجاً واحداً للمعجم المتكرر عند كل الشعراء ، والصيغ الشعرية المشتركة بينهم في هذا المجال . ويلاحظ الدارس أنهم - في تقليدهم للجاهليين - قد ارتدوا إلى تلك الألفاظ التي كان يستخدمها الشعراء الجاهليون في الوصف والرحلة والتي كانت قد بدأت تختفي في شعر العذريين وغيرهم من الشعراء الذاتيين حتى عرفت عند أهل العصر ودارسيه « بالغريب » . ولا شك أن تلك الألفاظ كان لها في البداية مدلولات وإيماءات خاصة ببنيان الناقة أو صفة سيرها وبطبيعة الطريق والمهاجرة والسراب والجبال وحيوان الصحراء من ظباء وثيران وحمر ، لكنها عند هؤلاء الشعراء قد فقدت بإسرافهم في استخدامها دلالاتها الأولى الموحية بضروب خاصة من الصفات والأحوال النفسية ، وأصبحت مجرد أسماء لموصوفاتها الأولى ، وذلك كقولهم عن الناقة « جَهَنبَدَة . عَدَوْرَة . عنريس . قُرَاسِيَة . حُرْجُوج . جُرْشُعَة عَرْمِيس » إلى آخر تلك الألفاظ التي كانت من قبل صفات فعادت بكثرة الاستخدام مجرد أسماء .

ولا يقتصر الغريب عندهم على استخدام تلك الألفاظ المفردة بل يمشدونها في عبارات يصعب متابعتها إلا بكثير من الجهد والتنقيب عن دلالات الألفاظ ، سواء وصفوا الإبل أم شبهوها بالظباء أو بقر الوحش أو ذكور النعام جرياً على العرف الشعري المتبع في هذا المقام . ومن ذلك قول الأخطل ^(١) مثلاً :

ومعتقير جَوَزَ الفلاة إذا انتحسى
كأنّي أغول الأرض غني بفسارح
وشدّ بمقتور من المتبس كاهلُـهُ
أخي قفرة قد طال عنه نائلُـهُ
مِعَاءُ بمُصْلَبٍ قد غفلت فائلُـهُ ^(٢)

(١) الديوان ص ٦٠ .

(٢) تلاحظ في الشطر الأول من هذا البيت تكرار حرف الطاء في قوله « طوى بطه طول السياف » وهو ظاهرة شائعة عند شعراء ذلك العصر متحدث عنها بالتفصيل .

رعا القود ماء الروض حتى تحسرت
فلما تولّى في جحافله السفا
تذكر قرعاء القود ، فلم يجد
وظلّ كمثل النصب يقذف طرفه
وذكرها إذ أدبر الصيف بالثرى
فراح وراحت يتنّبها بنحره
.....
بصير\" بأخراها يسوف فروجها
تُبصّب من كلّ قوداء\" مرّج
كان اللواني هن مكنتفاته
ثلاث ليالٍ ثم صبحن ربّة
فظلّ يسوف النّهيّ حتّى تمدّرت
يفتّيه بالفيض البعوض\" كأنّها
وظلّ\" بحيزوم يقُلّ\" نُسوره

عقيقته : وانضمّ منه ثماله
وأوجعه مركوزه وذوابله
بها منهلاً\" إذ أعوزته أكاحله
إلى كل شخص نابى\" هو عادله
وحرّت عليه الشمس\" عذبا مناهله
ويحملها فوق الأحيزة وابله
.....
عليهن\" ذبّال حفيف\" ذلاذله
إذا لان عن طول الجراء أباجله
قوى أندرى\" أحكم الصنّع\" فالتله
وخضراً من الوادي رواء\" أسافله
بطين الزبّي\" أرساغه وجحافله
أغاني\" عرس\" صنجّه وجلاجله
وبوجعها صوانه وأعابله

ولا شك أن كثيراً من تلك الألفاظ والصور مألوف « لدارس » الشعر العربي ، يدرك معانيها ودلالاتها ، ولكنها معرفة قائمة على الجهد المبذول والممارسة المتصلة والدراسة اللغوية والأسلوبية المقصودة .

ولا ريب أن إحياء بعض الألفاظ التي بطل استعمالها في عصر من العصور ، واستخدامها استخداماً موفقاً في السياق الشعري ، من الوسائل المعروفة للإبداع الفني النابع من السيطرة الكاملة على ألفاظ اللغة وبنائها وأسرارها ، وقد يفعل هؤلاء الشعراء مثل هذا الصنيع أحياناً ، لكنهم في الأغلب ، بحشدهم لتلك الألفاظ وتكرارهم إياها ، يحيلونها إلى أتماط مألوفة مستهلكة ، ويخلعون على جو القصيدة بعامّة طابعاً بعيداً عن روح العصر وحضارته ، تلك التي تتمثل في جوانب أخرى من شعر ذلك العصر أكثر بساطة وسلامة ، وجوانب من

النثر في الرسائل والخطابة والكتب المؤلفة ليس فيها تلك الحذافة اللغوية ولا السعي عن قصد وراء الغريب .

وليس أدلّ على أثر احتذاء هؤلاء الشعراء للغة العصر الجاهلي ، وتجاهلهم ما كان قد تمّ من تطور لغوي في الشعر والنثر ، أن الرواة والدارسين في حياتهم وبعدها بقليل دأبوا على أن يشرحوا ما في شعرهم من غريب وكأنهم شعراء عاشوا منذ دهور ! وهو أمر شاذ ، لا يكون إلا إذا كان معجم الشاعر بعيداً عن لغة عصره ، مستمداً من عصور سابقة « ماتت » كثير من ألفاظها التي كانت شائعة من قبل .

وقد ظلت هذه الظاهرة سمة غالبية على شعر الفحول من شعراء العربية فيما تعاقب من عصور ، وظل الرواة والمفسرون والشرح مشغولين ببيان ما في أشعارهم من غريب يتجاوز الإحياء المشروع لبعض الألفاظ القديمة ، إلى ردّة لغوية بعيدة عن روح العصر الذي يعيشون فيه . وبذلك افتقد مثل هذا الشعر ما يخلق الألفة بينه وبين قارئه ، واتسم بمسحة غالبية من علو النبرة والخطابة والتوتر .

• • •

وإذا نظرنا إلى الصور العاطفية في مقدمات تلك القصائد الطوال رأينا الشاعر لا يكاد يخرج عن نطاق الشعر الجاهلي في ذلك المجال . وقد يقترب أحياناً من طبيعة الشعر العذري فيلجّ على معاني الحرمان والفرقة والتنافي في الحب ، بأسلوب يرق نسبياً عن أسلوبه في سائر أجزاء القصيدة ، لكنه يظل مع ذلك مشوباً بكثير من التوتر محتفظاً بتلك « الرصانة » الشائعة في باقي مواطن القصيدة وكأنما يتهاى الشاعر لما هو مقبل عليه من وصف أو مديح أو فخر أو هجاء بصوغه في ذلك الأسلوب « الجليل » والعبارة الطنانة المحكمة . ولا تخلو تلك الصور العاطفية من كثير من الغريب الذي يستخلعه الشاعر في أجزاء القصيدة الأخرى ، ومن اختلاط بجو الوقوف على الأطلال ووصف المطية والرحلة

بحيث يشعر السامع أنها مجرد لبنات تكمل البناء التقليدي . من ذلك مثلاً قول جرير (١) :

قد قَرَّبَ الحَيُّ إِذْ هَاجَوا لِإِصْعَادِ
صُهْبًا كَانَ عَصِيمَ الْوَرَسِ خَالِطَهَا
يَحْدُو بِهِمْ زَجَلٌ لِلْبَيْنِ مَعْتَرِفِ
أَلَا تَرَى الْعَيْنَ يَوْمَ الْبَيْنِ ، إِذْ ذَرَفَتْ
حَلَاةً تَنَا عَنْ قَرَّاحِ الْمَزْنِ فِي رَصَفِ
كَمْ دُونَ بَابِكَ مِنْ قَوْمٍ نَحَاذِرِهِمْ
هَلْ مِنْ نَوَالٍ لِمَوْعِدٍ يَخْلُتُ بِهِ
لَوْ كُنْتُ كَذَّابٌ ، إِذْ لَمْ تَتَوُتْ قَاحِشَةً
فَقَدْ سَمِعْتُ حَدِيثًا بَعْدَ مَوْتِنَا
حَيَّ الْمَنَازِلَ بِالْبُرْدَيْنِ ، قَدْ بَلَبَتْ
مَا كَدَتِ تَعْرِفُ هَذَا الرَّبْعَ ، غَيْرَهُ
لَقَدْ عَلِمْتُ ، وَمَا أَخْبَرْتُ مِنْ أَحَدٍ ،
إِنَّهُ دَمَّرَ عِبَادًا وَشَيْعَتَهُ

بُرْزُلًا مَخِيصَةً أَرَامًا أَقْيَادَ (٢)
عَمَّا تُصَرِّفُ مِنْ خَطَرٍ وَإِلْبَادِ (٣)
قَدْ كُنْتُ ذَا حَاجَةٍ لَوْ يَرْبِعُ الْحَادِي !
هَاجَتْ عَلَيْكَ ذَوِي ضَنْغٍ وَأَحْقَادِ (٤)
لَوْ شِئْتُ رَوَيْ غَلِيلَ الْهَاطِمِ الصَّادِي (٥)
يَا أُمَّ عَمْرُو ، وَحَدَّادٍ وَحَدَّادِ (٦)
وَلَرَّهَيْنِ الَّذِي اسْتَغْلَقْتُ مِنْ قَادِي (٧) ؟
قَوْمًا يَلْجُونَ فِي جُورٍ وَإِفْسَادِ
عَمَّا ذُكِرْتُ إِلَى زَيْدٍ وَشَدَّادِ
لِلْحَيِّ لَمْ يَبْقَ مِنْهَا غَيْرُ أَبِلَادِ (٨)
مَرُّ السَّنِينَ ، كَمَا غَيَّرَنَ أَجْلَادِي
أَنَّ الْهَوَى بَنَقًا يَبْتَرِينَ مَعْتَادِي
عَادَاتِ رَبِّكَ فِي أَمْثَالِ عِبَادِ (٩)

(١) الديوان من ١٢٠ .

(٢) البُزْل : ج بازل ، البعير الذي طلع فابه . مخيصة : مفلة . أرام : قلع من الجبال . أقياد : ج قيد .

(٣) الورس : نبات أصفر يصبغ به . الخطر : تحريك الذنب . الإلباد : تلبد البول حل فخذي الناقة .

(٤) يعني أن بكاءه أهلها إلى ما يحمل لها من حب .

(٥) حلاة : منه من ورود الماء . وصف : منحدر ينحدر الماء فيه من الجبال .

(٦) الحداد : البواب ، لأنه يجد الناس من الدخول لمي يمنهم .

(٧) استغلق : حبت .

(٨) أبلا : آثار .

(٩) عباد : أحد الخارجين حل للدولة في اليمن .

قد كان قال أمير المؤمنين لهم ما يعلم الله من صدق وإجهاد
من يهديه الله يهتد ، لا مضيل له ، ومن أضلّ فما يهديه هادي

ومن ذلك قوله الذي يقترب فيه شيئاً ما من طبيعة الشعر العذري وصوره
ورموزه ، وإن ظل محتفظاً بتوتر الإسلوب و « جلال » العبارة وحدة الإيقاع
واختلاط الصور :

حيّ الديار على سني الأعاصير أم ضنت بتخييري ؟
حيّ الديار التي بلي معارفها كلّ البلى نقيان القطر والمور ^(١)
هل أنت ذاكرة عهداً على قيلم ؟ أصيبت من سبل الغرّ المبكير ^(٢)
هل تعرف الرّيع ، إذ في الرّيع عامره ؟ فاليوم أصبح قفراً غير معمور
أو تبصران سنا برق أضواء لنا رمل السّمنة ذي الأنقاء والدور ؟
ما حاجة لك في الظنّ التي بكرت من دارة الجأب كالنخل المواقير ^(٣) !
كاد التذكر يوم البين يشعفسني إن الحليم بهذا غير معذور
ماذا أردت إلى ريع وقفت به هل غير شوق وأحزان وتذكير ؟
ما كنت أولّ محزون أضرب به برّح الهوى وعذاب غير تفتير
نبيت ليلك ذا وجد يخامر كأنّ في القلب أطراف المسامير !
يا أمّ حزّة ، إن العهد زينته ودّ كريم وصرّ غير منشور
حيبت شعناً وأطلاحاً مخدمّة والميسّ منقوشة نقش الدنانير ^(٤)
هل في الغواني لمن قتلن من قود ؟ أو من ديات لقتل الأعين الحور ؟
يجمعن خلفاً وموعداً بخيلن به إلى جمال وإدلال ونصير ^(٥)

(١) نقيان القطر : وشاش المطر . المور : التراب .

(٢) الغرّ المبكير : السحب البيض الباكورة .

(٣) دارة الجأب : مكان . المواقير : المفضلة بالشار .

(٤) يخاطب الشاعر طيف صاحبه . الميسّ : خشب تصنع منه الرحال .

(٥) تصوير : تزيين .

حُكماً ، وأعطاه مُلكاً واضح النور
تنوى يزيد ، يزيد المجد والخير ^(١)
حتى تفرّج ما بين المسامير ^(٢)
يُحسِن عوراً ، وما فيهن من عور
والشمسُ والحةٌ ظلّ اليافير
أدنت مكمّرها من واسط الكور

أما يزيد ، فإن الله فهمه
ميرنا من الدّام والروحان والأدمى
عيديةٌ برحال الميس تنسجها
خوصُ العيون إذا استقبلنَ هاجرةً
تخدّي بنا العيسُ والحرباءُ متصبّ
من كل شوساءٍ لما خُشّ ناظرها

أين اليمامة من عيّن السواجير !
واستبشروا بمربع النّبت محبور
واستبشروا بنوالٍ غير منزور

لما تشوّق بعضُ القوم قلتُ لهم
زوروا يزيد فإن الله فضّله
لا تسأموا للمطايا ما مريّن بكم

• • •

ويتهى الشاعر إلى المدح عادة من خلال حديثه عن المطايا وكيف بلغن به
الممدوح بكل ما عانى من رحلة جاهدة ، أو قد يستقل انتقالاً مفاجئاً من
المقدمات العاطفية إلى جزء القصيدة الأخير ، وكلتا الطريقتين من تقاليد الشعر
الجاهلي المعروفة .

ويمدح الشاعر الخليفة أو الأمير أو الوالي أو غيرهم من سداة القوم بتلك
الفضائل الماثورة في الشعر الجاهلي من كرم ونجدة وشجاعة وعراقة ومحتد ورفعة
آباء وجدود ، ويضيف إلى مدح الخليفة ، كما أشرنا ، حديثهم عن التقوى
والعدالة والقيام بأمر الدين . ولا تكاد تختلف الصورة من شاعر إلى شاعر أو من
ممدوح إلى ممدوح ، في « صياغة » هي أقرب إلى النظم منها إلى الإبداع ، تعتمد
في أساسها على جلجلة العبارة وضخامة الألفاظ وعلو الإيقاع . من ذلك قول

(١) الدّام والروحان والأدمى : أساء أماكن . والضمير في تنوى يعود إلى النوق .

(٢) تنسجها : تحركها وتهزها .

جرير في مدح يزيد بن عبد الملك مشيراً في البيت الأول إلى المطايا التي بلغت
المدح :

صَبَحْنَ ثُمَاءَ وَالنَّاقُوسُ يُقْرَعُهُ	قَسُّ النَّصَارَى ، حَرَّاجِيحاً بِنَا تَجْفُ
يَا ابْنَ الْأَرُومِ وَفِي الْأَعْيَاصِ مَنِيَّتُهُمَا	لَا قَادِحٌ يَرْتَقِي فِيهَا وَلَا قَصَفٌ ^(١)
لَإِنِّي لَنَزَائِرُكُمْ وَدَا وَتَكْرُمَةً	حَتَّى يُقَارِبَ قَيْدَ الْمَكْبِيرِ الرَّسْفُ ^(٢)
أَرْجُو الْفَوَاضِلَ ، إِنْ اللَّهَ فَضَّلَكُمْ	يَا قَبْلَ نَفْسِكَ لَا قَى نَفْسِي أَنْتَلِفَ !
كَمْ قَدْ نَزَلْتُ بِكُمْ ضَيْفَاً فَتَلَحُّفِي	فَضْلَ اللَّحَافِ وَنِعْمَ الْفَضْلُ يُنْتَحِفُ
أَعْطَوْا هُنَيْدَةً يَحْدُوها ثَمَانِيَّةٌ	مَا فِي عَطَائِهِمْ مَنْ وَلَا سَرَفٌ ^(٣)
كُومًا مَهَارِيسَ مِثْلَ الْهَضْبِ لَوْ وَرَدَتْ	مَاءَ الْفَرَاتِ لَكَادَ الْبَحْرُ يُنْتَرَفُ ^(٤)

إِنْ الْقَدِيمَ وَأَسْلَافاً تُعَدُّ لَكُمْ	نَعَمْ الْقَدِيمَ إِذَا مَا عُدَّ وَالسَّلَفُ
حَرَبٌ وَآلُ أَبِي الْعَاصِي بَنَوْا لَكُمْ	عَجْدًا تِلَاداً ، وَبَعْضُ الْمَجْدِ مُطَرَفُ
يَا ابْنَ الْعَوَاتِكِ خَيْرَ الْعَالِمِينَ أَبَا	قَدْ كَانَ يَدْفَعُنِي مِنْ رِيْشِكُمْ كَنْفُ
إِنْ الْحَجِيجِ دَعَاوُا يَسْتَمْتَعُونَ بِهِ	تَكَادُ تَرْجُفُ جَمْعٌ كُلَّمَا رَجَفُوا
ضَخَمُ الدَّسِيعَةِ وَالْأَبْيَاتِ ، غَرَّتْهُ	كَالْبَدْرِ لَيْلَةً بَاتَ الشَّهْرُ يَتَصَفُ
هَذِي الْبَرِيَّةُ تَرْضَى مَا رَضِيَ لَهَا	إِنْ سِيرَتْ سَارُوا ، وَإِنْ قَلَّتْ أَرْبَعُوا وَقَفُوا
هُوَ الْخَلِيفَةُ فَارْضَوْا مَا قَضَى لَكُمْ	بِالْحَقِّ يَصْدَعُ ، مَا فِي قَوْلِهِ جَنْفُ .

ومنه قول الفرزدق يمدح الوليد بن يزيد مشيراً أيضاً إلى ذاقته إلى حملته
إلى الممدوح مضماً مدحته كل ما ألمَّ به جرير من حق « إلهي » في الخلافة

(١) القادح : المنق . القصف : الضعف .

(٢) المكبر : كبر السن . الرسف : المني في القيد . يريد حتى يشيخ ويتقارب سطره كالقيد .

(٣) هنيئة : مائة فاقة .

(٤) كوم : ج كواء ، العطية السام . مهاري : كثيرة الأكل واللب .

ونب عريق في قریش وجود بالغ بالإبل والعبيد : (١)

إن الوليد ولي عهد محمد
لا تطلي بي غيره ممن مثي
سيري أمامك إنها قد مكنت
ورث الخلافة سبعة آباء ،
رب عليه بطل يخطب قائماً
ورثوا مشورتها لثمان التي
وعماد بيتك في قریش ركب
لا شيء مثل يدك خير منهما
فتر الرياح عن الوليد ، إذا غدت
من بات رابية الوليد ودفأها
الواهب المائة المخاض وعبدها

كل الكارم بالكارم يشري
إن أنت ، ناق ، لقيته بالقرقر (٢)
ليديه راحلة الإمام الأكبر (٣)
عمروا وكلهم لأعلى المنبر (٤)
للناس يشدخهم بمثل قصور (٥)
كانت تراث نينا المتخبر
في الأكرمين وفي العديد الأكثر
حيث التفت بيدك قبض الأبحر
معه ، وفيض يمينه لم يفسر (٦)
من خائف لحريرة لا يفسر
للمجتديه ، وذو الجناح الأخضر

ويقول الأخطل سالكا المنهج نفسه ملماً بأغلب تلك الصور من المديح :

ومستقبل لفتح الحارور بحاجة
إليك من الأغوار حتى يزرنكم
جزاء وشكراً لأمري لا تغبني
أخو الحرب ما ينفك يدعي لعصبة

إليك أبا مروان شدت رواحله
بمدحة محمود نشاء ونائله (٧)
إذا جثته نعمساؤه وفواضله
حرورية ، أو أعجمي يقاتله (٨)

(١) ديوان الفزدد ص ٣٣٦ .

(٢) ناق : مرخم ناقة . القرقر : الأرض المستوية .

(٣) يريد راحلة الإمام الأكبر : المنبر .

(٤) سبعة : أي من سبعة ، منصوب بنزع الخاض .

(٥) رب : سيد . قصور : قوي شاب .

(٦) يعني أن الرياح إذا بارته في كرمه نعا وتفت من العجز .

(٧) نشاء : ذكره .

(٨) حرورية : نسبة إلى فرقة الحرورية من الخوارج .

مُعَانٌ ، بِكَفَيَةِ الْأَعْنَةِ ، أَشْمَلْتُ لكل عَدَى نِيرَانِهِ وَقَنَابِلُهُ ^(١)
ضَرْوبٌ عَرَاقِيبَ الْمَطِيِّ كَأَنَّمَا يَبَارِي جَمَادِي إِذْ شَتَا أَوْ يَخَايِلُهُ ^(٢)
إِذَا غَابَ عَنَّا غَابَ عَنَّا قَرَاتُنَا وَإِنْ شَهِدَ أَجْدَى فَيْضُهُ وَجَدَاوِلُهُ
فَلِإِنَّكَ حِصْنٌ مِنْ قَرِيضٍ ، وَإِنْسِي بِأَسْبَابِ حَبْلِ مِنْكُمْ مَا أَزَابِلُهُ

* * *

ومن مظاهر احتذاء الشعراء للشعر الجاهلي أنهم يصفون أنفسهم وممدوحيهـم من ملوك وأمرء وقواد بما كان يمدح به السيد العربي في البادية كالقيرى في صورته المادبة المألوفة حينذاك من نحر الإبل ورفع القدور وإشعال النيران ، مع ما قد يكون هناك من مفارقة بين تلك الصورة القديمة وصور القرى « الملكي » أو المدني في دمشق أو غيرها من المدن . ولسنا نريد هنا أن نحاسب الشاعر على « الصدق الواقعي » ، لكن تكرار تلك الصور بألفاظها وفي مواطنها المعتادة من القصيدة دون أية محاولة ظاهرة للابتكار أو التجديد ، يفرض على شعورنا الإحساس بالتقليد والاحتذاء . ومن ذلك مثلاً قول جرير :

— وَإِنَّا لَنَقْرِي حِينَ يُحْمَدُ بِالْقَيْرِ وَلَمْ يَبْقَ نَيْفِي فِي سُلَامَى وَلَا صُلْبِ ^(٣)
— سَيَكْفِيكَ وَالْأَضْيَافُ إِنْ نَزَلُوا بَنَا إِذَا لَمْ يَكُنْ رِصْلٌ ، شَوَاءٌ مُمْلَحٌ ^(٤)
وَجَامِعَةٌ لَا يُجْعَلُ السُّتُرُ دُونَهَا لِأَضْيَافِنَا وَالْفَائِزُ الْمُتَمَنِّحُ ^(٥)
رَكُودٍ تَسَامَى بِالْمِحَالِ ، كَأَنَّمَا شَمُوسٌ تَذُبُّ الْعَائِدِينَ وَتَضْرَحُ ^(٦)

(١) قنابله : حج قنبلة الجمامة من الفرسان .

(٢) يخايله : يباريه ويفلخره . وجمادى من الشهور التي تضييق الحياة فيها على الناس ، فيذهب الممدوح بما يفتقد عليهم من عطاء .

(٣) النقي : ما يكون في العظام من مخ . السلامي : كل عظم يحوف ، يعني حين يشتد الجوع . الصلب : الظهر .

(٤) رسل : لبن .

(٥) الجمامة : يريد بها القدر .

(٦) ركود : ثابتة . الشموس : الفرس التي لا تمكن أحداً من ركوبها . تذب : تدفع . تضرح : ترمس .

إذا ما ترامى الغلي في حُجراتها
 — فإنك خير موضعٍ رحلٍ ضيف
 فيا ابنَ المطعمين إذا شتونا
 — قد أطلب الحاجة القصوى فأدركها
 إلا بغرٍّ من الشيزي مكلّسة
 — إذا ابتدر المكارم كان فيكم
 تهنئون المخاض لكلّ ضيف
 — أشكو إليك وربما تكفوني
 بدرّ البلاد مسخرٌ يُجبي لكم
 وتري الجفان بمدّ ما قمع السدري
 والقدر تنهم بالمحال وترتمسي
 ومنه قول الفرزدق :

تري الزور في أرجائها بتطوح^(١)
 وأوفى العالمين بعقد جبار
 ويا ابن الذائدين عن الذمار
 ولست للجارة الدنيا بزوار
 يجري السديف عليها المربع الواري^(٢)
 ربيعُ الناس والحب الأثيل
 إذا ما حُبّ في السنة الجميل^(٣)
 عضّ الزمان وثقل دَيْن المتغرم
 والبحر سُخر بالجواري الموم
 مدّ الجداول بالآني المقعم^(٤)
 بالزور ، مهمة الحصان الأدهم^(٥)

— جرى ابن أبي العاصي فأحرز غاية
 وكان إذا ، أحمرّ الشتاء ، جفانه
 — المالىء الجفنة الشيزي إذا سغبوا
 — فسل بلال دوننا السيف للقيصري
 رأيتُ بلالاً يشترى بتلاده
 — ألت تری من حول بيتك عائداً

إذا أحرزت ، من نالها فهو أمجد
 جفانٌ إليها بادئون وعُود
 والطاعن الكش والمنساع للجبار
 على عبّط الكوم الجلاّد العلائف^(٦)
 وبالسيف ، خلات الكرام الفطارف
 بقدرك قد أعيا عليها احتيالها

(١) حجراتها : جوانبها . الزور : صدر الخزور .

(٢) حر : بيض ، يريد بها الجفان . الشيزي خشب أسود تصنع منه الجفان . السديف : شحم السم . المربع : الناقة تنتج في الربيع . الواري : الشحم السمين .

(٣) السنة : هنا بمعنى الجذب .

(٤) قمع : ج قمعة رأس السم . الآني : الليل .

(٥) مهمة الحصان : أي كهمة الحصان .

(٦) الكوم : النياق . عبّط : منحورة من غير علة . الجلاّد : ج جليلة أي قوية .

— شربتُ ونادمتُ الملوك ، فلم أجد
أقلَّ مِكَاساً في جَزْوِرٍ سَمِينَةٍ
ومنه قول الأخطل :

— والمطعم الكُوم لا ينفكُ يعقرها
— ضَرُوبُ عِراقِيبِ المطيِّ كَأَنَّمَا
— والمطعمين على ما كان من أَرْمٍ
— وإذا اللماح غَلَّتْ فإِنْ قَدُورِهِ
— همُ الذين يبارون الرياح إذا
— قوم إذا ضَنَّ أَقْوامٌ ذُوو سَعَةٍ
بارَوْا جُمادَى بشيزاهم مَكَلَلَةً
المطعمون إذا هَبَّتْ شَامِيَةٌ
— عَرُوقٌ لِحْنُ السَّائِلِينَ كَأَنَّهُ
تَرى مُشْرِعَ الشِّيزَى يَزِينُ فِرْعَوْنَ

ولعلنا نلاحظ تكرار ألفاظ ومعان بعينها عند هؤلاء الشعراء كنسبتهم
الحفان إلى الشيزي وإلحاحهم على الألفاظ الدالة على الدهن والشحم .

• • •

وإذا تتبعنا صورة أخرى للكرم كثيرة الشروع في شعر هؤلاء الشعراء قائمة
على الربط بين الممدوح والبحر أو النهر أو الخوض أو السجل « الدلو » فسرى
أنهم يشتركون فيها على هذا النحو المتشابه التقليدي المأخوذ من العرف الشعري

-
- (١) الأزم : ج أزمة الحنة للشديدة . أراهط : أرهاط ، جصاصات .
(٢) جوف : واسعة . ضن : احتوين .
(٣) يحجر : يخترق . الشقان : الريح الباردة . الصرد : الفئ يعانى شدة البرد .
(٤) المتالي : التي تتلوها أو لادها .

عند الجاهليين . ومهما تكن الأسباب النفسية أو البيئية أو الفنية التي أنشأت هذا العرف في الشعر الجاهلي بما قد ينطوي عليه من رموز ، فإنه قد أصبح عند هؤلاء الشعراء ، بما نرى فيه من نمطية ، مجرد « جزئية » من أجزاء الصورة المألوفة التي اعتاد هؤلاء الشعراء أن يرسموها للمدحويهم أو لأنفسهم ، والتي ظلت من بعدهم تقليداً معروفاً من تقاليد الشعر العربي في هذا المجال . ومن ذلك قول جرير :

— ما البحر مَخْلُوباً تسمو غواربه
يوماً بأوسع سبباً من سجالكم^(١)
— لما بلغت إمام العدل قلت لهم
فاستوردوا منهلاً رياناً ذا حَبَبٍ
وعند العناة ، وعند المعتنى الجأدي
قد كان من طول إدلاجي وتهجري
من زانح البحر يرمى بالقراقير^(٢)
ومنه قول الفرزدق :

— يرجون سببك أن يكون لهم
له راحتا كفتين في راحتيهما
— ستحملنا إليك مِسْكَاتٌ
لتأني خير أهل الأرض حياً
فما بلغت بنا إلا جريضا
ولكن بتجمع بنا فرائدا
هما في راحتيك إذا تلاقى
— قُلْتُ لَوْنِي وَخُوصِي إِذْ وَقَعْنِ بِهِمْ
كالنيل فاض على قُرَى مصر
من البحر فيتض لا يَنْتَهِنُ بالزَّجَرِ
بطان دماً ، مكدحة الظهور^(٣)
تُحلُّ إليه أحناء الأمسور
على الأعجاز تُردف كل كور^(٤)
ونيلاً يطموان على البحور
عُبابُهُمَا إلى حَلَبٍ غزير
يصرفن جهداً ولم تستطعن الجِزْراً^(٥)

(١) الغراريه : أعالي الموج . الآذي : الموج .

(٢) القراقير : السفن .

(٣) بطان دما : مما تجدد على أعناقهم من دم . وهي صورة شائعة عند هؤلاء الشعراء في وصف جهاد الإبل

(٤) جريضا : مشقة على الهلاك . تردف كل كور : أي تحمل على أعجازها رجال ما هلك في الطريق من المطايا .

(٥) يصرفن : أي بأنيايبن . لم تستطعن الجِزْراً : لم تسع الاجترار لما بها من جهد .

إنَّ التَّدَى وَيدَ العباس ، فارتحلوا
 إنَّ تبلغوه تكونوا مثل منتجع
 — ما النيل يضرب بالعبرين دارته
 بعلو أعالي عانات بملتطم
 ترى الصيراري والأمواج تلطمه
 إذا علته ظلال الموج واعتككت
 بمسطح ندَى بشر عبا بهما
 — أب يجتبر المولى به وتمده
 — أغر ترى نورا لبهجة ملكه
 يفيض السحاب الناقعات من التدى
 — بقود أبو العاصي وحرب لحوضه
 إذا اجتماع في حوضه فاض منها
 فلم يلق حوض مثل حوض هما له

وقول الأخطل :

— إذا غاب غنا غاب عنا فرائنا
 — وما مزيد يعلو جزائر حامر
 تحرز منه أهل عانة يعلمنا
 يقمص بالملاح حتى يشقه الحنار وإن كان المشبح المعودا^(٧)

مثلُ الفرات إذا ما توجه زحرا
 غيشا بجم ثآه الماء والزهر
 ولا الفرات إذا آذيه زحرا^(١)
 يلقى على سورها الزيتون والعشرا
 لو يستطيع إلى برية عبزا^(٢)
 بواسقات ترى في مائه كدرا^(٣)
 ولو أعانها الزاب الذي انحدر^(٤)
 بحور فرات لم يكن ماؤها ضحلا
 عفوًا طلبوا ، في أناة وفي رسل
 كمافاض ذوموج يقمص بالحقل^(٥)
 فرائين قد غما البحور الجواريا
 على الناس قبض يعلوان الروابيا
 ولا مثل آذي فرائيه سابقيا

وإن شهد أجدى فيضه وجداوله
 يشق إليها خيزرانسا وغرقدا
 كما سورها الأعلى غشاء منقدا
 يقمص بالملاح حتى يشقه الحنار وإن كان المشبح المعودا^(٧)

(١) دارته : موجه المنخفض .

(٢) الصيراري : الملاح .

(٣) الراسقات : الأمواج المتناضعة .

(٤) الزاب : نهر الموصل .

(٥) يقمص : يحرك . الحقل : السفن .

(٦) المشبح : المجد .

بمطرٍ الآذي جَوْناً كأنما
 كأن بنات الماء في حجراته
 بأجود سبباً من يزيد إذا غدت
 — وما الفرات إذا جاشت حوالبه
 وذعدته رياح الصيف واضطربت
 مُسَحْفِرٌ من جبال الروم يستره
 يوماً بأجود منه حين تسالسه
 — ليست عطيتسه إذا ما جئته
 اتد نزلت بعبد الله مترلة
 كأنه مُزبدٌ رَيَّانٌ متجعجع
 حتى ترى كل مُزورٍ أضرب به
 نطل فيه بنات الماء أنجبة
 سهلُ الشرائع تروى الحامات به

زفا بالقراقير النعام المطرُداً (١)
 أباريقُ أهْدَتْهَا دِيافٌ لَصَرُخِداً
 به بُحْتُهُ بِحَمَلِنِ مُلْكا وسوددا
 في حافتيه وفي أوساطه العُشْرُ
 فوق الجأجاء من آذيه غُدُرُ (٢)
 منها أكافيف فيها دونه زَوْرُ (٣)
 ولا بأجهَر منه حين يُجَنْتَهَر
 تَزْرَأُ ، وليس سجاله كسجال
 فيها عن الفقر منجاةٌ ومُنْتَقَدُ
 يعلو الجزائر ، في حافاته الزَّبْدُ
 كأنما الشجر البالي به بُجْدُ (٤)
 وفي جوانبه اليَنبُوتُ والحَصْدُ (٥)
 إذا العِطاشُ رأوا أوضاحه وردوا (٦)

والحق أن بعض هذه التشبيهات والمجازات لا نعدو أن تكون مجرد إشارات
 تقليدية عابرة ، وبعضها — كما رأينا في بعض النماذج السابقة — صور يحاول
 أن يفتن الشاعر في رسمها ويخرج عن المدح المباشر ليعدل إليها عن قصد
 ويوفق فيها إلى شيء غير قليل من الإبداع ، وإن شأبه تقليد واضح لسوابق
 في الشعر الجاهلي كقول النابغة :

-
- (١) القراقير : السفن .
 (٢) الجأجاء : الصدور . ذعدته : حركته .
 (٣) مسحفر : مسرع . الأكافيف : الناكب . زور : ميل .
 (٤) مجد : ج مجاد نوع من الثياب .
 (٥) أنجبة : جماعات . ينبوت : نوع من الشوك . الحصد : شجر .
 (٦) الحامات : العطاش . أوضاحه : طرقه أو لونه .

فما الفرات إذا جاشت غواربه ترمي أواذبه العبرين بالزبد
 يمدّه كل وادٍ مُتَرَعٍ لجيب فيه حطام من الينوت والخضد
 يظلّ من خوفه الملاح معتمداً بالحيزرانة بعد الأيّن والجهّد
 يوماً بأجود منه سيب نافلّة ولا يحول عطاء اليوم دون غد

ولعلنا نلمس التشابه العجيب بين صور النابغة وألفاظه وما جاء من صور
 وألفاظ في مقطوعي الأخطل « وما الفرات إذا جاشت حواله لقد نزلت
 بعبد الله منزلة » . ولسنا نريد أن نجاري التمداء في تعقب السركة أو « الأخذ »
 لكن لا شك أن مثل هذا التشابه يوحي بأن الأمر كان قد أصبح مجرد عرف
 وأنماط شعرية أكثر منه صوراً فنية مبتكرة أو مسروقة . ولعلنا نلاحظ أيضاً
 ما بين أبيات الفرزدق والأخطل السابقة من تشابه في الألفاظ والصور وأسماء
 الأماكن ، كذلك الذي نراه بين بيت الفرزدق مثلاً :

يعلو أعاليّ عانات بمنظّم يلقي على سورها الزيتون والعُشرا
 وبيت الأخطل :

تحرّزَ منه أهلُ عانة بعدما كما سورها الأعلى غشاءً منصداً
 وما بين بيت الفرزدق مشيراً إلى خوف الملاح وحذره :

نرى الصراريّ والأمواج تُلطمه لو يستطيع إلى برّيته عبّرا
 وبيت الأخطل أيضاً :

يقمّص بالملاح حتى يشقه الحذارُ وإن كان المُشيع المَعوذاً

• • •

وهكذا نرى أن هؤلاء الشعراء قد « ثبتوا » تقاليد القصيدة الجاهلية الطويلة
 وفرضوها على الشعر العربي بعدهم ، حتى لقد أصبح الخلاص من المقدمة

التقليدية والوقوف على الأطلال مدار « معركة » شعرية ونقدية طويلة في العصر العباسي !

ونستطيع أن نلمس ارتباط هؤلاء الشعراء الوثيق بالشعراء الجاهليين والنظر إليهم على أنهم المثل القوي الأعلى ، في إشاراتهم الكثيرة إلى الجاهليين فآخرين بأنهم قد ورثوا مكانتهم ، أو استطاعوا أن يرتفعوا إلى مستواهم أو يبدؤهم . ومن ذلك قول الفرزدق :

— سأجزيك معروف الذي نلتني به بكفّيك ، فامنع شعراً من قد تنحلاً
قصائد لم يقدر زهير ولا ابنُ — عليها ، ولا من حوّلوه المخبلاً^(١)
رُحْبُ استطع نسجُ امرئ القيس مثلها وأعبتُ مرّاتها فليها وجرولاً^(٢)
ونابغي قيس بن عيلان، والذي أراه المنايا بعض ما كان قولاً^(٣)
وقوله أيضاً :

وهب القصائد لي النوابيع إذ مضوا وأبو يزيد وذو القروح وجرولاً
والفحلُ علمقة الذي كانت له حللٌ ، الملوك ، كلامه لا ينحل
وأخو بني قيس ، وهنّ قتلته ومهللُ الشعراء ، ذاك الأوّل^(٤)
والأعشيان كلاهما ، ومرقش وأخو قضاعة ، قوله يتمثل
وأخو بنو أسد عبيدٌ ، إذ مضى ، وأبو دؤاد ، قوله ينتحل
وابن أبي سلمى ، زهير وابنه وابن الفريجة حين جدّ المِقْوَل^(٥)
وللقطامي ، وهو من خير هؤلاء الشعراء وأقلّتهم احتفالاً بالغريب .

(١) المخبّل : هو المخيل السدي . حوّلوه : أي لقبوه أو سموه اسماً غير اسمه .

(٢) جرولاً : الخطيئة .

(٣) يريد بالشر الثاني طرفه بن العبد .

(٤) أخو بني قيس : طرفة . وعن : إشارة إلى القصائد .

(٥) ابن الفريجة : حسان بن ثابت .

قصيدة قصيرة نكاد ، على قصرها ، تكون نموذجاً للقصيدة التقليدية عندهم في مطلعها التقليدي العاطفي ووصفها الرحلة وبلوغها الممدوح .

يقول (١) :

حلّ الشقيق من العقيق طعائن	فترلن رامةً واحتلكن نواها
ولقد شفى نفسي وأبرأ سقمها	دار ابنة الغنوي حيث أراها (٢)
ولقد نزلت بها فما أحمدها	عند المبيت ، وما ذممت قيرها
فرحلت بعملة النجاء شيلمة	ترضى الزميل إذا الزمام عواها (٣)
تلوي بأسحم وارد حين اغتدت	تنفى الذباب ، إذا الذهاب عراها
شبه الأمان توحشت في قفرة	يهاء فاخلس السباع طلاها
ليس المريب بمن أتى سلطانة	طوعاً ، وطالب حاجة فقضاها
أرجو الخليفة إذ رحلت ميمماً	والنفس تدرك في الرحيل منها
وإذا علفت من الوليد بلمة	سكنت إلي جوانحي وحشاها
أنت الإمام ابن الإمام لأمة	أضحى بكفك فقرها وغناها

• • •

ويتابع هؤلاء الشعراء سابقهم من الجاهليين في بناء مجازاتهم وتشبيهاهم على بعض صفات البعير والناقة ، فمن ذلك قول الفرزدق :

— يحمي إذا لبسوا الماذي ملكتهم مثل القروم تسمى للمصاعيب (٤)

(١) ديوان القطامي ص ١١٨ .

(٢) نلاحظ أن الشاعر قد اقتبس الشطر الأول من حنثة . وفي شعر هؤلاء الشعراء جميعاً كثير من الاقتباس من الشعراء الجاهليين على هذا النحو .

(٣) رواها : طلفها

(٤) الماذي : الدروع . القروم : ج قروم : الفعل من الإبل . المصاعيب : ج مصعب : البعير الذي لا يركب أو يهان .

إذا الحرب عن رُوقٍ قولوحٍ فَرَّتْ (١)
ولا خُطٌّ يَنْعَمِي فِي بَطُونِ الصَّحَائِفِ
إذا اكْتَحَلَتْ أُنْيَابُ جِرْبَاءٍ شَارَفِ (٢)
ولَابَةٌ وَافٍ بِالْأَمَانَةِ صَادِقٍ
أَتَتْكَ مَعَ الْأَيَّامِ ذَاتُ الشَّقَائِقِ (٣)
ولا ضَمَّتْهَا مِمَّنْ جَنَى فِي الْحَقَائِقِ
إذا جَمَعْتَ رُكْبَانًا جَمَعَ مَنَازِلُهُ
وَقَرَّمَ يَدَقُّ الْهَامُ وَالصَّخْرُ بَازِلُهُ (٤)
مَشُورَةُ عِشْمَانَ الشَّدِيدِ مَحَالِهَا (٥)
إذا خِنْدَفٌ صَالَتْ وَرَائِي فَحَالِهَا
لَهْنٌ عَزِيفًا حِينَ يَسْمُو صِبَالُهَا
عِنَادُ الْحَصِيِّ الْجَوْنُ صَدَّ عَنْ الْفَحْلِ
سَعِيَتْ وَأَوْضَعَتْ الْمُطِيبَةَ لِلْجَهْلِ
إذا بَرَقَتْ ، إِلَّا شَدَدَتْ لَهَا رَحْلِي
جُرْبُ الْجَمَالِ بِهَا الْكُحَيْلُ الْمُشْعَلِ (٦)
منه ، مَخَافَتُهُ ، الْقُرُومُ الْبَزْلُ (٧)
فِيهَا الْفِرَاقْدُ وَالسَّمَاءُ الْأَعْرَازُ (٨)

- وكرم من رئيس قد قتلناه راغماً
- وما ضُمَّتْ أَرْضُ فَتَحَمَلَ مِثْلَهُ
لَحْزَمٍ وَلَا تَنْكِيلَ عَفْرِيتِ فِتْنَةٍ
- وَلَيْتَ الَّذِي وَلَاكَ يَوْمَ وَلَيْتَهُ
له ، حِينَ أَلْقَى بِالْمَقَالِيدِ وَالْعُصْرِ
وما حَلَبَ الْمَضْرِينَ مِثْلَكَ حَالِبٌ
- أَنَا الْخِنْدَفُ الْخَنْظَلِيُّ الَّذِي بِهِ
عَلَى النَّاسِ مَا لَا يَدْفَعُونَ خِرَاجَهُ
- رَأَيْتُ بَنِي مَرْوَانَ أَفْلَجَ حَقَّهُمْ
تَرَى كُلَّ فَحْلٍ وَاضِعًا لِي جِرَانَهُ
تَنَاطَرَتِ الْأَبْعَارُ مِنْ كُلِّ مَوْجِسٍ
- وَعَانَدَ لَمَّا أَنْ رَأَى الْحَرْبُ شَعَرَتْ
لِعَمْرِي لَنْ قَبِدْتُ نَفْسِي ، لَطَالَمَا
ثَلَاثِينَ عَامًا مَا أَرَى مِنْ عَمَائِي
- بِمَشُونٍ فِي حَلَقِ الْحَدِيدِ كَمَا مَشَتْ
- وَلَنَا قُرَاسِيَةٌ تَفْظُلُ خَوَاضِعُهَا
مُتَخَمِّطٌ قَطِيمٌ ، لَهُ عَادِيَةٌ

(١) الرُوقُ : ج رائق أي معجب . القَوَارِحُ : التي ظهرت أنيابها . فَرَّتْ . كَشَفَتْ عَنْ أَسْنَانِهَا لِيَهْرَفَ هَرَمَهَا .

(٢) الشَّارَفُ : النَّاظَةُ الْمُحَنَّةُ .

(٣) ذَاتُ الشَّقَائِقِ : الْهَادِرَةُ كَالْبَعِيرِ .

(٤) بَازِلُهُ : نَابَهُ . الْجِرَانُ : الْمُتَقِي . فَحَالُ : ج فَحْل .

(٥) أَفْلَجَ سَقَمَهُمْ : ظَهَرَ .

(٦) الْكُحَيْلُ : الْقَطْرَانُ .

(٧) الْقُرَاسِيَةُ : الْفُضْلُ الضَّخْمُ مِنَ الْإِبِلِ . الْبَزْلُ : ج بَازِلُ الَّذِي نَبَتْ نَابُهُ .

(٨) مُتَخَمِّطٌ : غَضْبَانٌ فِي كِبَرِهِ . قَطِيمٌ : حَائِجٌ . عَادِيَةٌ : مَأْتَرٌ قَدِيمَةٌ .

— يسبل على شِدْقَيَّ جَرِيرٍ لُعَابُهُ
ليغمز عزاً قد عسا عظمُ رأسه

ومنه قول الأخطل :

— أخائفة لا يحتويه ثوبُهُ
كانَ ذوي الحاجات يفتشون مُصْعَبَا
تخبط فحلَّ الحربِ حتى تواضعتْ
— ضجوا من الحرب إذ عَضَّتْ غوارِبُهُم
كانوا ذوي إمةٍ حتى إذا عَلِقَتْ
صكروا على شارفٍ صمبٍ مراكبُها
— فقد عُرِكت شيطان منّا بكلِّ كلٍ
ولو لم يَعُدْ بالسلم متَهَنٌ هانِيٌ

كشلالٍ وَطَبٍ ما تجفُّ شلالُهُ (١)
قُرَاسِيَةٌ كالفحل يصرف بأزله (٢)

ولا نائياً عنه إذا ما تودَّدا
أزبَّ الحِرانَ ذا سنامين أحردا (٣)
له ، واعتلاها ذا مشيبٍ وأمردا
وقيس عبلان من أخلاقها الفُجَّجَرُ
بهم حباثلُ للشيطان وابتهِروا (٤)
حصاءً ليس لها هُلْبٌ ولا وَبَرٌ (٥)
وعيلن تبثم اللَّاتِ رَهْطَ زياد
لعقرن خدَّتِي هانِيٌ برمساد

وقد يقتبسون بعض التشبيهات أو الاستعارات من أحوال الحصان وحركته
ولونه ، وإن كان ذلك أقل بكثير من صورهم المأخوذة من الناقة . وهناك
صورة بعينها بديعة الخيال تتردد كثيراً في أشعارهم ، يربطون فيها بين الصبح
أو البرق والجوادر الأشقر . ومنها قول جرير :

— كأنَّ الصُّبحَ أبلقُ ذو حجُولٍ يَشُبُّ وراءَ قنبلَةٍ وِرَادٍ (٦)

(١) الشلال : القطر . الوط : سقاء اللبن .

(٢) عسا : اشتد

(٣) المنصب : البعير الذي لا يتعبه صاحبه لنجايته . أزب الحِران : ذو عرق كثير انوبر .

(٤) ذوي إمة : ذوي نسمة .

(٥) صكروا على شارف : حملوا على أمر صمب كأنه الناقة الشارف وهي الكبيرة المسنة . حصاء :

لا وير لها . الهلب : شعر الذنب .

(٦) قنبلة : جماعة من الفرسان .

وقوله :

سمت لي نظرةً فرأيتُ برقاً تهايماً فراجعتني ادّكار
يقول الناظرون إلى سناء نرى بُلُقاً شَمْسَن على مِهَار

وقوله :

أَسْمِي المنازل بين الدَّام والأَدَمسي عَيْنٌ تَحْلَبُ بالسَّعدين مَدْرَارُ
كَأَنَّمَا بَرَقَها وَالْوَدَقُ مُنْضَرَج بُلُقٌ ، تَكشِفُ بين البُلُقِ أمهَارُ

وقوله :

أَعْتَمَّا فَبَحْنَا وَنَوَّرْتُ السَّري بأعراف ورد اللون بُلُقٍ شواكِله^(١)
وقول الفرزدق مشيراً إلى رفيق رحلة أضربه طول السرى :

جررنا وفد ينسأ حتى كأنما يرى جهادي الصبح قنبلة شقرا^(٢)

• • •

وإلى جانب هذا التقليد لمجازات الشعر الجاهلي وتشبيهاته ، يقتبس هؤلاء الشعراء « صيغا » كثيرة من ذلك الشعر ، بعضها ظاهر يتمثل في عبارات معروفة لبعض الشعراء الجاهليين ، وكثير منها أخفى من ذلك ، في بناء العبارة واستيحاء الصورة ومجازاة الإيقاع . وما أكثر ما استوحى هؤلاء الشعراء سابقيهم من الجاهليين في وصف الحصى الذي يتطاير من مناسم الإبل وفيما أجهضت على الطريق من أجينة ومن تصوير للحرباء والضب في وقدة الظهيرة وانتقال من الناقة إلى الظليم أو الظبي أو الثور أو الحمار الوحشي . وما أكثر ما استعاروا من عبارات بعينها معروفة لبعض الشعراء الجاهليين كلما عرضوا لتجربة مما سبق إليه

(١) ورد اللون : أحمر اللون ، أراد به الصبح . أعراف : ج عرف : شعر المتق . شواكل : ج شاكلة : خاصرة .

(٢) جهادي الصبح : أوائله .

هؤلاء الشعراء ، كقول الفرزدق مثلاً مقتباً من امرئ القيس :

ذعرتُ بها مِرْباً نقيّاً كأنّه نجوم الثُّرَيَّا أسفرتُ من عمائها ^(١)

وقوله مقتبسا من عنبرة :

والضاربون الكبشَ يبرق بيضه والمثبتون مواطئ الأقدام

وقوله :

يداك يد يعطى الجزيل فعآلها وأخرى بها تسقى دماً من تحاربها

ناظراً إلى قول الخطيبة ^(٢) :

يداك خليج البحر إحداهما دمٌ وإحداهما جود يفيض ونائلُ

وقوله معتمداً على مطلع امرئ القيس وغيره من المطالع الجاهلية :

وقوفاً بها صحبي عليّ ، كأنني بها سَلَمٌ في كفّ صاحبه ثأرُ

ومن ذلك قول القطامي مقتبساً من النابغة وغيره :

المُحّةُ من سنا برقٍ رأى بصريّ أم وجهه عالية اختالت بها الكِللُ ^(٣)

وقوله الذي أشرنا إليه من قبل ناظراً إلى عنبرة :

ولقد شفا نفسي وأبرأ سقمها دارُ ابنةِ الفُكْوَيِّ حيثُ أراها

وقوله مستعيناً بسابقة امرئ القيس وغيره :

(١) الصاء هنا السحاب .

(٢) يد شعر الخطيبة وبعض شعر حسان بن ثابت امتداداً لشعرهما في الجاهلية .

(٣) الكِلل : حج كلة . وهيت النابغة هو :

المحّة من سنا برقٍ رأى بصريّ أم وجه نعم بدائي ، أم سنا ناز ؟

فلما تنازعنا الحديث سألتهما مَن الحَيُّ؟ قالت: معشر من محارب^(١)

ومنه قول الأخطل مقتبساً من حسان بن ثابت :

تظُلُّ جِيادُنا مَـمَطَّـراتٍ مع الجنب المعادل والمشاقِ^(٢)

وقوله مقتبساً من النابغة :

غراء فرعاء مصقول عوارضها كأنها أحور العينين مكحول^٣

وقوله مقتبساً من كعب بن زهير :

أُـمِـت مَـنـاها بأرضٍ ما تـبـلـغـها بصاحب الهم إلا الجسرةُ الأجد^(٤)

ونستطيع أن نجد عند الأخطل ما أسمىناه « استيحاء للصورة » في وصفه للرحلة وصفاً يذكرنا على الفور بوصف زهير لإياها في مطلع معلقته^(٥) ، كما نجد إطاراً مقتبساً ثابتاً لتشبيهاتهم للمألوفة في قولهم « وما كذا ... بأطيب أو أعذب من كذا أو بأجود من هذا أو ذاك » :

وما ربح روضٍ ذي أقاح وحنوةٍ ... بأطيب من ليسلى إذا تمايلت
وما الفرات إذا جاشت حوالبه ... يوماً بأجود منه حين تسأله .

• • •

وقد كان الشعراء الجاهليون يقتبس بعضهم من بعض ، فإذا امتدى شاعر

(١) يقول امرؤ القيس

فلما تنازعنا الحديث وأسحت هصرت يفتن ذي شاريغ ميال

(٢) مـمـطـرات : مـمـرعات . والجنب : ضرب من السير السريع ، وكذلك المشاق . وببيت حسان هو :

تظُلُّ جِيادُنا مَـمـطـراتٍ تـلـطـمـن بـالـحـمـر النـاء

(٣) الجسرة : التي تجسر حل الأحوال . الأجد : الموثقة البنيان . مناها : منازلها . وببيت كعب معروف هو :

أُـمِـت مـسـاد بأرضٍ ما تـبـلـغـها إلا العتاق التجيبات المراسيل

(٤) ديوان الأخطل ص ١٠٠ .

منهم إلى « صيغة » جديدة أو تشبيه مبتكر أو مجاز بدیع أصبح ذخيرة مباحة
للآخرين ، بل قد يعجب الشاعر نفسه بما ابتكر من صيغ وتشبيهات ومجازات
فيستخدمها أكثر من مرة بلا جرج في أكثر من قصيدة . ذلك لأن هؤلاء
الشعراء كان ما زالوا يخلقون لأنفسهم تقاليد فنية ويبتدعون بأنفسهم « تراثهم »
الفني فكان لا بد أن يفيدوا من كل جديد يهتدون إليه . من ذلك اشتراك
النايفة وزهير في بيتيهما :

— رماد ككحل العين ما إن تُبينه ونؤي كجذم الخوض أثلّم خاشع
— أنا في سُنْعاً في مَعْرَسٍ مرجل ونؤياً كجذم الخوض لم يتلّم

وقول زهير :

علون بأنماط عتاقٍ وكيّنة ورّادٍ حواشيهام مشاكهة الدم

وقول الأعشى :

علون بأنماط عتاقٍ وعممة جوانبها لوانان : ورّادٍ ومُشَرَّبُ

وقول امرئ القيس :

فظلّ العذارى يرتمين بلحمهما وشحم كهْدَابِ الدّمقسِ المفتلِ

وقول الأعشى :

وألوت بكف في سِوارٍ يزيئها بنانٌ كهْدَابِ الدّمقسِ المفتلِ

ومن ذلك قول زهير :

تبصّر خليلي ، هل ترى من ظمائن تحمّلن بالعلياء من فوق جرثم

وقول امرئ القيس :

— تبصّر خليلي هل ترى ضوء بارقٍ يضيء الدّحى بالليل عن سَرّو حميرآ
— تبصّر خليلي هل ترى من ظمائن سوا لك تقباً بين خَزَمَي شَعَبٍ

ولعلّ امرأ القيس أكثر هؤلاء الشعراء استخداماً لتلك الصيغة وإن كان يقتبسها - في الأغلب - من نفسه . كقوله مثلاً :

يسقط اللوى بين الدخول فحومل
ورسم عَقَتْ آيَاتُهُ مِنْدَ أَرْمَانِ
كجلود صخرٍ حطّه السيل من عَمَلِ
ككتّيس طَبَاءِ الحَلْبِ العَدَوَانِ
نسيم الصَّبَا جاءت بِرَيَا القَرْنِفِلِ
نسيم الصَّبَا جاءت بِرَيَا القَطْرِ
عَصَاة حِنَاءٍ بِشِبِّ مَرْجَلِ
عَصَاة حِنَاءٍ بِشِبِّ مَفْرَقِ
كَمَا ذَعَرَ المَرْحَانُ جَنْبَ الرِّبْصِ
وَأَكْرَعَهُ وَثِيُّ البرودِ مِنَ الخَالِ
وإِرْعَاءُ مِرْحَانٍ وَتَقْرِبُ تَنْفُلِ
وَصَهْوَةُ عَبْرٍ قَائِمٍ فَوْقَ مَرْقَبِ
يَجِدُ مُعِمْ فِي العَشِيرَةِ مُخَوِّلِ
يَجِدُ الغَلَامَ ذِي القَمِيصِ المَطْوِقِ
بِمَنْجَرٍ قَبْدِ الأَوَابِدِ هَيْكَلِ
بِمَنْجَرٍ عَبْلِ البَدِينِ قَبِيضِ
لَفِثٍ مِنَ الوَسْمِيِّ رَائِدِهِ خَالِ
دِرَاكًا وَلَمْ يَنْضَجْ بِمَاءِ فَيْغُسَلِ
وَبَيْنَ شَبُوبٍ كَالْقَضِيمَةِ قَرْمَبِ
وَكَانَ عِدَاءُ الوَحْشِ مَنِيَّ عَلِيَّ بَالِ
وَلَا سَيِّمَا يَوْمَ بَدَارَةِ جُلُجَلِ
بِتَذَفِ ذَاتِ التَّلِّ مِنْ فَوْقِ طَرَطْرَا
وَبَيْنَ العَدَيِّ ، بَعْدَ مَا مَتَامَلِ !

- قفانك من ذكرى حبيب ومنزل
قفا نبك من ذكرى حبيب وعرفانِ
- مكرٌ مفرٌ مقبلٌ مدبرٌ معاً
مكرٌ مفرٌ مقبلٌ مدبرٌ معاً
- إذا قامتا تضوِّعُ المسكُ منهما
إذا قامتا تضوِّعُ المسكُ منهما
- كأن دماءَ الهاديات بنحره
كأن دماءَ الهاديات بنحره
- ذعرتُ بها مِرْبَاً نَقِيّاً جلودُهُ
ذعرتُ بها سرباً نَقِيّاً جلودُهُ
- لَهُ أَبْطَلَا ظِيٍّ وَسَاقَا نَعَامَةٍ
لَهُ أَبْطَلَا ظِيٍّ وَسَاقَا نَعَامَةٍ
- وَأَدْبَرْنَ كَالْجَزَعِ المِفْصَلِ بَيْنَهُ
وَأَدْبَرْنَ كَالْجَزَعِ المِفْصَلِ بَيْنَهُ
- وَقَدْ أَخْتَدَى الطَّيْرُ فِي وَكْنَاتِهَا
وَقَدْ أَخْتَدَى الطَّيْرُ فِي وَكْنَاتِهَا
وَقَدْ أَخْتَدَى الطَّيْرُ فِي وَكْنَاتِهَا
- فَعَادَى عِدَاءَ بَيْنِ ثَوْرٍ وَنَعْجَةٍ
فَعَادَى عِدَاءَ بَيْنِ ثَوْرٍ وَنَعْجَةٍ
فَعَادَى عِدَاءَ بَيْنِ ثَوْرٍ وَنَعْجَةٍ
- أَلَا رَبُّ يَوْمَ لَكَ مِنْهُنَّ صَالِحٌ
أَلَا رَبُّ يَوْمَ صَالِحٌ قَدْ شَهِدْتُهُ
- قَعَدْتُ لَهُ وَصَحْبِي بَيْنَ ضَارِجٍ

قعدت له وصحبتى بسين ضارج وبين تِلَاعِ يَثَلَّتْ فالعريضِ
 -ووادِ كجوف العير قفْرِ قَطَعَتْهُ به الذئب يعوي كالحليح المعيلِ
 وخَرَقِي كجوف العير قفْرِ مَضَلَّتْ قطعت بِسَامٍ ساهم الوجه حُسَانِ

• • •

وقد ظل هؤلاء الشعراء الأمويون يمارسون هذه السُنَّة من الأخذ والاقتراب من سابقهم ومعاصريهم ومن أنفسهم ، لا في تلك الصيغ الظاهرة وحدها ، ولكن في بناء العبارة الشعرية وتركيب الصورة الشعرية وصيغ من التعجب والتمني والدعاء والسخرية والمفاخرة وغير ذلك . وأكد ذلك الاتجاه عندهم اشتراك عدد كبير منهم في النقائص التي كانت تدور حول معان وصور بعينها يحاول كل شاعر أن ينقضها ويردّ على صاحبها ، ويردّد - بالضرورة - بعض صوره وألفاظه ، أو يكرر ما يكون قد اعتدى هو إليه في قصائد أخرى من صور ساخرة أو لاذعة أو معبرة عن ألوان مختلفة من الفخر . لذلك يحسّ القارئ إذا والى القراءة في ديوان أحدهم أن الصفحات لا تحمل إليه إلا قليلاً من الجديد وأنه أمام تجارب متقاربة مكررة في طبيعتها وصورها الفنية وإيقاعها ومعجمها ، وأن الأمر عند هؤلاء الشعراء قد أصبح مجرد « ممارسة » وسيطرة على الألفاظ والعبارات يبيء شعرهم من خلالها نظماً جيداً في كثير من الأحيان ، أو شعراً بديعاً في أحيان قليلة .

وقد حاول هؤلاء الشعراء - بالفطرة والموهبة والسيطرة الكاملة على اللغة أن يعرضوا شعرهم عما يفتقده - في أغلبه - من صور مركبة أو مجاز مبتكر أو نثرية تصل اتصالاً حقيقياً بالعواطف الإنسانية ، بالتضيق في استخدام الألفاظ وربط بعضها ببعض على نحو يولف ألواناً مختلفة من الإيقاع والجرس وإن كان أغلبها يميل إلى النبرة العالية . وقد أتاحت لهم تلك الفطرة اللغوية حساً دقيقاً بالنشابة والتقابل والتكامل بين الحروف والألفاظ يتمثل في مظاهر مختلفة جديرة بالدراسة المستقصية . وحسبنا أن نعرض هنا لأحد هذه

المظاهر التي تلفت السمع لأوّل وهلة ، أو يدركها القارئ بعد النظر الدقيق وإن أحسّ بأثرها في جرس العبارة وإيقاعها ، ونعني به تردد حرف بعينه ، أو أكثر من حرف ، في أكثر من كلمة في الشطر أو البيت الواحد . وقد يتلاءم ما يحققه هذا التردد من جرس مع طبيعة المعنى والصورة خفاءً وجهارة . أو رقة وخشونة ، أو هدوءاً وصخباً أو غير ذلك . وقد لا نستطيع أن نجد فيه غير هذه القدرة اللغوية الفائقة على استدعاء الأصوات المتشابهة في سياق من العبارة المحكمة . وهذه الظاهرة أيضاً سوابق في الشعر الجاهلي . لكنها لا تبلغ هذا الحدّ من الشيوع .

فمن ترديد حرف الميم عند جرير قوله :

— في جِلْهِمِ اللّؤْمُ معلومٌ معادنه وفي حَوِيزَةِ خُبْتُ الرّيح والأدرُ^(١)
— لعلّك ترجو أن تنفّس بعد ما غُممت كما غمّ المعتذب في القبر

ومنه مع الجمع بين الميم والحاء قوله :

نحوط تميمٌ من يحوط حماهم ويحمي تيماً من له ذاك يُعْرَفُ
ومنه عند الفرزدق :

— فقلتُ ولم أملك : أمالَ بن مالك لأيّ بني ماء السماء جعلتُله ؟
— كأنّ رؤوس الناس إذا سمعوا بها مندّعةٌ من هازمات أمائم^(٢)

ومن ترديد القاف قول جرير :

— سنبر قَيْنكم ولا يُوفى بها قَيْنٌ بقارعة المقرّ مشسارٌ

(١) حلهم وحويزة اسنان . الأدر : مرض .

(٢) هازمات : دواء . أمائم : تشج الرأس .

ومنه مع الجمع بين القاف والعين :

لا يستطيع امتناعاً ففُتِحُ قَرْقَرَةٌ بين الطريقين بالبيد الأماليس^(١)

ومنه ، مع الجمع بين القاف والسين والميم :

نَدَسْنَا أبا مَنْدُوسَةَ القَيْنَ بالقَنَا ومارِدم من جارِ بَيْبَةَ نَاقِعُ^(٢)

وعند الفرزدق قوله :

— وكل قيرى الأضياف نقرى من القنا — ومعتبط فيه السنام المسدّف
— قليلاً قلاتدُها تُقاد إلى العيدا — وُجِعَ الغديّ كثيرة الأنفسالِ

ومن تكرار العين والقاف والسين عند جرير ، وهو من المجانسة الظاهرة ،
قوله :

فما زال معقولا عقال^٣ عن الندى وما زال محبوساً عن المجد حابس^٤

وعند الفرزدق :

وما زال فيكم ، آل مروان ، مُنْعِمٌ عليّ بنعمي بادى^٥ ثمّ عاطف

وعند القطامي :

كأنّ الناس كلهم لأم^٦ ونحن لعلّة علت ارتفاعا^(٣)

ومن تكرار الكاف عند جرير قوله :

وإنّ الحواريّ الذي غرّ حبلكم له البدرُ كابٍ والكواكبُ كاسفٌ

ومن الصاد قوله :

(١) الفقع : الكساء الأبيض ، وتضرب مثلاً لهوان .

(٢) ندسنا : طعنا .

(٣) أبناء العلات : أبناء أب واحد وأمهات شتى .

لِمَا زِنْ صَخْرَةً صَمَاءُ رَاسِيَةً تَنْبِي الصَّلَاحِ حِينَ تَرُدُّ بَيْنَ صَيْخَادٍ^(١)
وَمِنَ الرَّاءِ قَوْلُهُ :

— وَإِذَا مَرِيتَ رَأَيْتَ نَارَكَ فَوَّرَتْ وَجْهًا أَغْرَّ يَزِينُهُ الْأَسْفَارُ
— وَلَمْ تَلِدِرْتَبِّمْ مَا الْأَعْنَةُ وَالْقَنَسَا وَلَمْ تَلِدِرْتَبِّمْ مَا الْوَرَادُ مِنَ الشُّقْرِ
وَمِنَ الْفَاءِ قَوْلُهُ :

أَخَافُ عَلَى نَفْسِ ابْنِ أَحْوَزَ إِذْ شَقَى وَأَبْلَى بَلَاءً ذَا حَجُولٍ مُشْهَرَا
وَمِنَ الْخَاءِ قَوْلُهُ :

يَتَخِدُّنَ بَنًا وَتَخْدَأُ وَقَدْ غَضِبَ الْحَصَى مَنَاسِمَ أَيْدِي الْيَعْمَلَاتِ الرُّوَاسِمِ^(٢)
وَمِنَ الْجِيمِ وَيَجْمَعُ فِيهِ بَيْنَ التَّكْرَارِ وَالْجَنَاسِ :

نَجِيبٌ أَرِيبٌ كَانَ جَدُّكَ مَنْجِبًا وَأَدَّتْ إِلَيْهِ الْمَنْجِبَاتُ الْعَفَافُ
وَمِنَ تَكَرُّرِ الْخَاءِ عِنْدَ الْفَرَزْدَقِ قَوْلُهُ :

وَمَا حُلٌّ مِّنْ جَهْلٍ حُبْسِيَّ حُلْمَاتِنَا وَلَا قَاتِلٌ بِالْعُرْفِ فِينَا يُعْتَفُ
وَمِنَ الشَّيْنِ :

— إِذَا ذَكَرْتَ نَفْسِي زِيَادًا تَكْتُمُشْتُ مِّنَ الْخَوْفِ احْشَانِي وَشَابَتْ مَفَارِقِي
— بِسِيلٍ عَلَى شِدْقِي جَرِيرٍ لُّعَابُهُ كَشَطَالٍ وَطْبٍ مَا تَجْفُ شَلَالِيهِ

— صَبَدَاءُ شَامِيَّةٍ حَرَفٌ ، كَشْتَرَفِ
إِلَى الشَّخَاصِ مِنَ التَّصْفَانِ مَحْجَمٍ — وَمِ

وَمِنَ السَّيْنِ :

(١) صَيْخَادٌ : شَدِيدَةُ الْحَرَارَةِ .

(٢) الْيَعْمَلَاتِ الرُّوَاسِمِ : النَّوَقُ السَّرِيعَةُ .

سواءٌ قَرِينُ السوءِ في سرعِ البلى على المرءِ ، والعصرانِ مختلفانِ
ومنه عند القطامي :

فسلمتُ والتسليم ليس يسرها ولكنّه حقٌّ على كل جانبٍ
ومن تكرار الباء والسين عند القطامي :

لما وَرَدَنَ نَبِيًّا ، واستبَّ بها مُسْتَحْفِرٌ كخطوطِ السَّبحِ منسجِل
ولبت هذه الأمثلة - على كثرتها - إلا مجرد نماذج لهذا الصنيع الفني الذي نكاد نرى بعض مظاهره في كل قصيدة من قصائد هؤلاء الشعراء .

• • •

وإذا كنا قد لاحظنا غلبة التقليد لأساليب الشعر الجاهلي ولغته عند هؤلاء الشعراء ، فإن ذلك لا يعني أنهم لم يتأثروا قط بلغة عصرهم وأساليبه ، وأن شعرهم صورة مطابقة لصورة الشعر الجاهلي في هذا المجال . فلا شك أن قارئ أشعارهم يدرك - بدون نسبتها إليهم - أنه أمام شعر « إسلامي » فيه « ملامح » من موضوعات المجتمع الإسلامي و « لمسات » مما جدّ على اللغة في أساليبها وصورها من تطور ، وإن أدرك القارئ مع ذلك أن ذلك الشعر لا يمثل تمثيلًا كاملاً تلك النقلة الحضارية الضخمة من الجاهلية إلى الإسلام ، وأنه ما زال مشدوداً - برغم تلك اللامعات واللامح - إلى تراث الشعر في العصر الجاهلي .

ولعلّ من أبرز تلك السمات الإسلامية عند هؤلاء الشعراء تأثيرهم بأساليب القرآن ومعانيه واقتباس كثير من آياته وتضمينها في بعض أبياتهم . ومن ذلك قول الفرزدق :

— فإنك من هجاء بني نُمير كأهل النار إذ وجلوا العذابا
رَجَوْا من حرّها أن يستريحوا وقد كان الصديد لهم شرابا
— ولما رأيت الأرض قد سُدَّ ظهرها ولم ترَ إلا بطنها لك مخرجاً

دعوت الذي ناداه يونس^١ بعدما
 - كن^٢ مثل يوسف لما كاد إخوته
 - لقد خاب من أولاد دارم^٣ من مشي
 إذا جاءني يوم القيامة قائداً
 - فأصبحت مما قد منعت كقابض
 - وقائلة لي : ما فعلت إذا التفت
 فقلت لها : ما باحتيال ولا يبد
 ولكن ربي رب يونس^٤ إذ دعا
 دعا ربه ، والله أرحم من دعا
 - ضربت عليك العنكبوت بنسجها
 - ولست تأخوذ بلغوي نقوليه
 فلما عتا الجحاد حين طفى به
 فكان كما قال ابن نوح سأرتقي

ومنه قول جرير :

- فتمت في الهنيء جنازة دنيا
 بعضهم الأنامل إن رأوها
 ومن أزواج فاكهة ونخل
 - قد كان قال أمير المؤمنين لهم
 من يهده الله يهتد^٥ ، لا مضل^٦ له
 - أعطيت من جنة الفردوس مرتقفا
 - وقال الناس : ضل^٧ ضلال^٨ تبسم^٩
 - قصرت يدك عن السماء ، فلم يكن
 - قصرت يدك عن السماء ولم نجد
 - يا آل بارق^{١٠} ، لو تقدم ناصح^{١١}

ثوى في ثلاث مظلمات ففرجنا
 سل^{١٢} الضغائن حتى ماتت الحقد^{١٣}
 إلى النار مشدود الحناقة أزرقا
 عتيف^{١٤} . وسواق يسوق الفرزدقا
 على الماء لم تقبض عليه أنامله
 وراءك أبواب المنايا القواطل^{١٥} ؟
 خرجت من القمي^{١٦} . ولا بالجمائل
 من الخوت في بحر من الموج سائل
 وأذناه من داع دعا متضائل
 وقضى عليك به الكتاب المزل^{١٧}
 إذا لم تعتمد عاقدات العرائس
 غنى قال : إني مرتقي في السلام
 إلى جبل^{١٨} ، من خشية الماء . عاصم

فقال الحاسدون : هي الخلود !
 بسائنا يؤزرهما الحصيد
 يكون بحمله طلع^{١٩} نصيب
 ما يعلم الله من صدق وإجهاد
 ومن أضل^{٢٠} فما يهديه من هادي
 من فاز يومئذ فيها فقد خلدا
 ألم بك^{٢١} فيهم رجل رشيد^{٢٢} ؟
 في الأرض للشجر الخبيث قرار
 كفاك للشجر الخبيث قرارا
 للبارقي^{٢٣} ، فإنه مغرور !

كالسامريّ غداة ضلّ بقومه
ومنه قول القطامي :

- ترجو البقاء، وما من أمة خلقت
أما سمعت بأنّ الريح مرسلّة
وقوم نوح وقد كانوا يقول لهم :
فكذبوا من دعا للخير واجتنبوا
- فبا قومي ، هلّمّ إلى جميع
ألم يُخزّ التفريقُ جيشَ كسرى
وشقّ البحر عن أصحاب موسى
فكم من مدة سبقت لقوم
فما من جدّة إلاّ سبلى
وأندرُكم مصائر قوم نسوح
وكان يسبح الرحمن شكراً
فلما أن أراد الله أمراً
ونادى صاحب التنّور نوح
وضجّوا عند جيئته إليهم
وجاش الماء منهمراً إليهم
وعامت وهي قاصدة بإذن
إلى اليهودي حتى صار حجراً

والعجل يُعكّف حوله ويغشور

إلاّ سيهلكها ما أهلك الأما !
في الدهر كانت هلاك الحي من إرما ؟
يا قوم لا تعبدوا الأوثان والصنما
ما قال ، وامتلات آذانهم صمما
وفيما قد مضى لكم اعتبار^(١)
وتحوّوا عن مدائنهم فطاروا
وغرقت الفراعنة الكفسار
زمانا ، ثم يلحقها انتشار
ويبقى بعد جدتها الحبار
وكانت أمة فيها انتشار
ولله المحامد والوقار
منقى، والمشركون لهم جؤار
وصبّ عليهم منه الوبار
ولا يُنجى من القدر الحدار
كان غشاه خرق نثار
ولولا الله جارها الحوار
وحان لسالك الغمر الحمار

(١) ملاحظ في هذه الأبيات ركافة في النظم هي دون مستوى القطامي في سائر ديوانه .

النقائض

وكان من نتائج انغماس الشعراء في تلك الخصومات والعصبيات القبلية التي كانت تغذيها الدولة حينذاك ، أن ذاع فن شعري طريف هو فن النقائض . وذلك أن يقول الشاعر قصيدة يهجو فيها شاعراً آخر ويسخر منه ومن قبيلته ويفخر بنفسه ورهطه وبما لهم من أعجاد في الجاهلية ومكانة في الإسلام ، فيجيبه الشاعر بقصيدة — على وزنها وقافيتها في الأغلب — ناقضاً كثيراً مما جاء به الشاعر الأول من معان وصور ، مضيفاً إليها من جانبه مزيداً من الفخر والهجاء .

والنقيضة تدور في الأغلب حول محورين أساسيين ، أولهما ما أشرنا إليه من فخر وهجاء قبل ، والثاني فحش من القول يتناول أعراض الأمهات والزوجات والأخوات ونساء القبيلة بوجه عام ، فيه قدر غير قليل من الطرافة والفكاهة والسخرية اللاذعة . والناظر في أمر هذه الصور الفاحشة يدرك أن المتناقضين ومن يتلقون شعرهم لم يكونوا يأخذون الأمر مأخذ الجد ، وإلا لكان أفس قلبه كافياً لإراقة الدماء ، بل كان الأمر يبدو كأنه « مباراة شعبية » في الفكاهة والسخرية على الطريقة التي كنا نشهدها منذ سنين بين بعض من عرفوا بالقادرة على ابتكار الدعابة وصياغتها معتمدين في ذلك على بعض معان أساسية تنصل بالجنس في كثير من الأحيان . دون أن يحس أحد منهم بأدنى حرج أو إهانة ، أو يكون لذلك أدنى أثر في علاقة « المتبارين » وما قد يكون

بينهما من صداقة . وليس أدلّ على ذلك من أن جريراً قد رثى الفرزدق بقصيدة جيدة نسب إليه فيها كل ما ينسب إلى السيد العربي الجليل واصفاً خسارة قبيلتيهما تيمم بفقد هذا الشاعر الفد^(١) :

لعمرى لقد أشجى تيمماً وهدّها على نكبات الدهر موت الفرزدق
وقد اشترك في تلك المناقضات عدد كبير من شعراء ذلك العصر ، لكن أشهر النقائض ما كان بين جرير والفرزدق .

والقصيدة من النقائض قصيدة طويلة - في الأغلب - قد يدّوها الشاعر بالمطالع العاطفية ووصف الرحلة كالمألوف ، وقد يقتحم الفخر والهجاء منذ البداية . ونستطيع أن نرى نموذجاً مثالياً للنقائض في لامبني الفرزدق وجرير المعروفتين^(٢) :

— إن الذي سمك السماء بني لنا بيتاً دعائمه أعزُّ وأطوّلُ
— لمن الديارُ كأنهما لم تُحلّس بين الكناس وبين طلح الأعزل

فالفرزدق يفخر - كما دت - بعزة قبيلته ومجد آبائه وأجداده ، ويعتبر جريراً وقبيلته بضعف الشأن وقلة العدد . وجرير إلى جانب فخره وهجائه على هذا النحو يدور حول معنى لا يكاد ينسأ في نقبضة من نقائضه هو أن بعض آباء الفرزدق كان قينا « أي حدادا » ، مستغلاً تلك الحقيقة ليولد منها كثيراً من الصور الساخرة الطريفة^(٣) .

ويبدأ الفرزدق قصيدته فاخراً بعزة بيته وسيادة آبائه فيقول :

إن الذي سمك السماء بني لنا بيتاً دعائمه أعزُّ وأطوّلُ

(١) ديوان جرير ص ٣٢٣ .

(٢) نقائض جرير والفرزدق ج ١ ص ١٨٢ ، ص ٢١١ .

(٣) كان العرب يأنفون حينذاك من احترام الصنعة لأنها - فيما يبدو - تربط المانع إلى مكان بعينه وتضمه في خدمة الآخرين لقاء أجر .

يَبْنَاهُ لَنَا الْمَلِكُ ، وما بَنَى
يَبْنَاهُ زُرَّاءُ مُحْتَبٍ بِنَائِهِ
يَلْجُونَ بَيْتَ مَجَاشِعَ ، وإذا احْتَبَوْا
لا يَحْتَبِي بِنَاءَ بَيْتِكَ مِثْلَهُمْ
حَكَمُ السَّمَاءِ فَإِنَّهُ لَا يُنْقَلِ
وَمَجَاشِعُ وَأَبْوِ الْفَوَارِسِ تَهْتَلِ
بِرَزْوَا كَأَنَّهُمُ الْجِبَالُ الْمُثَلِ
أَبْدَأُ ، إِذَا عُدَّ الْفَعَالُ الْأَفْضَلُ .

فينقص جرير هذا القول بقوله مردداً كثيراً من ألفاظه :

أَحْزَى الَّذِي مَلَكَ السَّمَاءَ مَجَاشِعَا
يَبْنَاهُ بِحَمِّ قَيْنِكُمْ بِنَائِهِ
.....
إِنَّ الَّذِي مَلَكَ السَّمَاءَ بَنَى لَنَا
عَزَّاءَ عَلَكَ فَمَا لَهُ مِنْ مَنَقَلِ
.....
وَبَنَى بِنَاءَكَ فِي الْحَضْبِضِ الْأَسْفَلِ
دَيْسًا مَقَاعِدُهُ خَيْثُ الْمَدْخَلِ
.....

ويسخر جرير من حديث الفرزدق عن يحنى ببناء بينهم من سادة
وينقصه فيقول :

قَتَلَ الزَّبِيرُ وَأَنْتَ عَاقِدُ حَبْوَةٍ
تَبَا لِحَبْوَتِكَ الَّتِي لَمْ تُحْتَلِلِ (١)
ويقول الفرزدق :

أَحْلَامُنَا تَزِنُ الْجِبَالَ رِزَانَةً
وَنَحْلَانَا جِنًا إِذَا مَا نَجْهَلُ
فيرد جرير بقوله :

— أَحْلَامُنَا تَزِنُ الْجِبَالَ رِزَانَةً
— أَبْلَغُ بَنِي وَقْيَانٍ أَنْ حُلُومُهُمْ
ويفخر الفرزدق فيقول :

وَإِذَا دَعَوْتُ بَنِي فَتَحِيمٍ جَاءَنِي
مَجْرٌ لَهُ الْعَدَدُ الَّذِي لَا يُعْدَلُ (٢)

(١) يهو جرير الفرزدق وقومه في أكثر من قصيدة لخدلانهم هيد الله بن الزبير حتى قتلته جيوش بني أمية
(٢) مجير : جمع كبير

فجيبه جرير بقوله :

وامدَحْ سَرَاةَ بَنِي فَقِيمٍ لَهُمْ قَتَلُوا أَبَاكَ ، وَثَارُهُ لَمْ يَفْتَسِلْ

• • •

ونرى نموذجاً لمثل هذا الصنيع مرة أخرى في قصيدتين قال إحداهما الفرزدق في مقتل قتيبة بن مسلم الباهلي ومطلعها : ^(١)

تَحَنَّنْ بِزُرَّاءِ الْمَدِينَةِ نَاقِي حَنِينَ عَجُولٍ تَبْتَغِي الْبَوَائِمَ ^(٢)

وجاءت الثانية نقضاً لها من جرير ، ومطلعها ^(٣) :

أَلَا حَيْ رَبْعَ الْمَتَرِ الْمُتْقَادِمِ وَمَا حُلٌّ مَذْحَلَتْ بِهِ أُمَّ سَالِمِ

فإذا قال الفرزدق :

فَدَيْ لَسِيوفٍ مِنْ تَمِيمٍ ، وَقَى بِهَا شَفِيئَ حَزَازَاتِ النُّفُوسِ ، وَلَمْ تَدْعُ

رِدَائِي ، وَجَلَّتْ عَنْ وَجْهِهِ الْأَهَامِ عَلَيْنَا مَقَالَا ، فِي وَفَاءٍ ، لِلْأَثَمِ

أجابه جرير بقوله :

فَغِيرُكَ أَدَى لِلْخَلِيفَةِ عَهْدَهُ وَغَيْرُكَ جَلِيٌّ عَنِ وَجْهِهِ الْأَهَامِ

وإذا قال :

وَمَا لَقَبْتُ قَبْسُ بْنُ عَيْلَانَ وَقَعَةً وَلَا حَرًّا يَوْمَ ، مِثْلَ يَوْمِ الْأَرَاقِمِ

ردّه جرير فقال :

تُحَضِّضُ ، يَا ابْنَ الْقَيْنِ ، قَيْسًا لِيَجْعَلُوا لِقَوْمِكَ يَوْمًا مِثْلَ يَوْمِ الْأَرَاقِمِ

(١) نوائف جرير والفرزدق ج ١ ص ٣٤٣ .

(٢) عَجُول : بمعنى تكلل . البو : جلد وله الناقة يحشى حتى تدرك عليه . رائم : عاتقة .

(٣) نوائف جرير والفرزدق ج ١ ص ٣٩٤ .

وإذا هجا الفرزدق قيساً فقال :

تخلّي عن الدنيا قُتِيبةٌ إذ رأى تيمماً عليها البيّضُ تحت الممائمِ
غداةً اضمحلّت قيسٌ عيّلاناً ، إذ دعا

كما يضمحلُّ الآلُ فوق المخارمِ
لتمنعه قيسٌ ، ولا قيسٌ عنده
إذا ما دعا ، أو يرتقى في السالِمِ
تحركهُ قيسٌ في رؤوسٍ لثيمة
أنوفاً ، وآذاناً لثام المصالمِ
نقض جرير هجاءه فقال :

وما زال في قيسٍ فوارسٌ مصدّقٍ حُماةٌ ، وحمّالون ثِقْلَ المغارمِ
وقيسٌ هم الفضلُ الذي نتمدّه لفضل المساعي وابتناء المكّارمِ

.....
وقيسٌ هم الكهف الذي نتمدّه لدفع الأعادي ، أو لحمل العظامِ
بنو المجدِ قيسٌ ، والعواتك منهم ولكدنّ بحورا للبحور الخضارمِ

ويدفع الفرزدق عن نفسه ما يميّره به جرير من أن سيفه قد نبا حين أراد
أن يقتل أحد الأسرى ، فيقول :

فلا تقتل الأسرى ولكن تفكّهم إذا أثقل الأعناقَ حملُ المغارمِ
فهل ضربةُ الروميّ جاعلةٌ لكم أباً عن كُليب ، أو أباً مثل دارمِ !
كذلك سيوفُ الهند ، تنبوظياتها ويقطعن أحياناً مناط التمامِ

فيجيبه جرير :

أكلّفت قيساً أن نبا سيف غالبٍ وشاعت له أحدثُةٌ في الموسمِ !
بسيف أبي رغوآن ، سيف مجاشعٍ ضربت ، ولم تضرب بسيف ابن ظالمِ

ضربت به عند الإمام ، فأرعشت^(١) يداك ، وقالوا مُحَدَّثٌ غير صارم
على أن النقائض لا تجري دائماً على هذا النحو في كل أجزاء القصيدة ،
بل يتجاوز الشاعر الردّ على أقوال صاحبه معنى إلى المهجاء العام والفخر
بالأيام القديمة والآباء والجلود . ويمضي الشاعر في تعداد تلك الوقائع القديمة
بتفصيل عجيب خالطاً بين ما كان منها في الجاهلية والإسلام ، وكأنه ما زال
يعيش في العصر الجاهلي بكل قيمة الخلقة وعصبائه القبلية . وطبيعي حين ينتهي
الأمر إلى هذا التعداد السريع لتلك الوقائع والإشارات العارضة إلى بعض السادة
من أبناء القبيلة ، ألاّ يمد الشاعر مجالاً لبناء صور شعرية أصيلة ، فراه يعتمد
على مجرد قدرته على النظم الجيد وصياغة العبارة المحكمة الطنانة . ومن ذلك قول
الفرزدق ، في الميمية السابقة :

مصممة^(١) تفأى شؤون الجماجم
بنو عامر أن غانم كل سالم
على قرزل رجلي ركوض الهزام^(٢)
على حيث تستقبه أم الجماجم
إلى الموت أعجاز الرماح الغواشم
يزيد على أم الفراخ الجوائم^(٣)
بحيراً بنا ركض الذكور الصلادم
بصدع على يافوخه متفاسم
من الخيل في سام من النقع قسام
ثمانين كهلاً للنسور القشاعم
بمترك من رملها المتراكم

ويوم جعلنا الظل فيه لعامر
فمنهن يوم للبريكين ، إذ تسرى
ومنهن إذ أرخى طمبل بن مالك
ونحن ضربنا من شتبر بن خالد
ويوم ابن ذي سيدان إذ فوزت به
ونحن ضربنا هامة بن خويلد
- ونحن قتلنا ابني هتبم وأدركت
ونحن قسماً من قدامة رأسه
وعمرأ أخا عوف تركنا بملتقى
ونحن تركنا من هلال بن عامر
يدنا تميم حيث سدت عليهم

(١) مصمة : أي سيوفاً ماضية - تفأى : تشق .

(٢) قرزل : اسم فرس .

(٣) أم الفراخ : يريد بها الدماغ .

ونحن منعنا من مصادِر ومأخِذاً وكُنْ إذا يلقَيْن غيرَ حوائِص

• • •

وهكذا لا نجد قارئ هذا الشعر صورة فنية كاملة مستقلة بذاتها . ويرى نفسه مضطراً إلى قراءة شروح تاريخية طويلة تمضي به في متاهات من الأحداث الصغيرة والأنساب المتشابكة والوقائع القبلية الموعلة في القدم . ولعلنا نلاحظ ما تجرّه هذه الردة إلى أحداث الجاهلية وحياتها من ردة في المعجم الشعري لا تناسب — كما قلنا — ما نعرف من لغة ذلك العصر في شعر غير شعر هؤلاء وفي نثر وخطب ورسائل وأسماء وأحاديث .

• • •

ولعل أطرف ما في هذه القصائد سخريتها وفكاهتها ، وبخاصة حين يتصل الأمر بالنساء ، لكنها فكاهة تعدّ اليوم غليظة نابية لا مجال لتردادها . على أن هؤلاء الشعراء قد وفقوا في كثير من الأحيان — في غير هذا المجال — إلى صور أصيلة من السخرية في أبيات معدودة أصبحت تجري من بعدهم مجرى المثل .

وكثيراً ما يعتمد أصحاب النقائض في سخريتهم على تكرار أسماء من يهجونهم ويسخرون منهم ، وكأن الشاعر لا يريد أن يغيب اسم من يهجوّه لحظة عن سمع السامع أو القارئ ، وكأنه يريد أن « يحفر » تلك الصورة الساخرة — بالتكرار الملح — في فكره ووجدانه . ومن ذلك قول جرير : ^(١)

أنا البازي المطيلُ على نَمِيرٍ	أُنِحتُ من السماء لها انصبابسا
إذا علفست مغالبُسه بغيرنٍ	أصاب القلب أو هتك الحجابسا
ولو وُضعت فيقاحُ بني نَميرٍ	على خَبث الحديد إذن لذابسا

(١) النقائض ص ٤٤٣ والتصيدة في هجاء « الراعي » الشاعر .

فلا صلتى إلا لله على نعيم
وخضراء المغابن من نعيم
إذا قامت ، لغير صلاة وثبر ،
نطقتى وهي ميثة المعررى
وقد جلت نساء بني نعيم
إذا حلت نساء بني نعيم
ولو وزنت حلوم بني نعيم
فصبرا يا نبوس بني نعيم

ولا سئمت قبورهم السحابا
يشين سواد مجرهما النقا
بعبء النوم ، أنبت للكلابا
بصن الوبر ، تحبه ملابا
وما عرفت أناملها الخضا
على تبرك خبت الترابا
على الميزان ما وزنت ذبا
فإن الحرب موقدة شهابا

ألم نعتق نساء بني نعيم
ألم ترني صبيته على عبئ
فغض الطرف إنك من نعيم
وحق لمن تكتفه نعيم

فلا شكرا جزين ولا ثوابا
وقد فارت أباجله وشابا
فلا كعبا بلغت ولا كلابا
وضبة ، لا أبالك ، أن يعابا

وحين أجابه الفرزدق استعان هو أيضاً بالتكرار لكي يؤكد مجد بني نعيم ويرفع ما دغمهم به جرير من هوان الشأن ، ويبلغ بلوره بني كليب قوم جرير ، فقال :

فإنك من هجاء بني نعيم
رجوا من حرما أن يستر يحسوا
فإن تك عامر أثرت وطابيت
ولم ترث الفوارس من نعيم
ولكن قد ورثت بني كليب

كأهل النار إذ وجدوا العذابا
وقد كان الصديد لهم شرابا
فما أترى أبوك ولا أطابا
ولا كعبا ورثت ولا كلابا
حظائرها الخبيثة والزرابا

ومن يختَرُ هوازِنَ ، ثم يختَرُ نَحيراً ، يختَرُ الحسبَ الأبابا

 وإنك قد تركتَ بني كليب
 كُليبٌ دِمْنَةٌ خُبْتُ وقلْتُ
 ونحسب من ملائمتها كليبٌ
 فأغْلِقْ من وراء بني كليب
 لكل مناضلٍ غَرْصاً مصاباً
 أبى الآبي لها إلا سباباً
 عليها الناسَ كلهم غضاباً
 عطيةٌ . من غازي اللؤم بابا (١)

. . .

وبخلاصة القول أن الدولة الأموية قد استطاعت أن تجمع حول نفسها بالوعد والوعيد طائفة من كبار الشعراء يتغنون بمآثر خلفائها وأمرائها وقوادها وبرائها ويسألون ثمن غنائهم وينالونه جاهاً ومالاً ، ويدفعون أحياناً ثمن « التورط » في سياسة لا يؤمنون بها وتضطربهم الظروف إلى مخالفتها من حيث لا يقدرون ، فيسجنون أو يقصون ولكنهم لا يلبثون أن يعودوا بعد حين إلى سابق ولائهم وإلى ما كانوا يستمتعون به من رضى الدولة وسخاها ، تائبين معتردين .

وقد كان المرموقون من هؤلاء انشعراء من أصحاب المواهب الفنية الكبيرة ، لكنهم وجدوا أنفسهم يدورون في دائرة مغلقة من صور المديح والتهنئة والثناء والسياسة ، بما تضمنته سياسة الدولة الأموية من اعتماد على العصبية وإثارة للفرقة بين القبائل . وهكذا أسرف هؤلاء الشعراء على أنفسهم في الحديث عن الأيام والأنساب والآباء والأجداد ، مصورين مفاخر ومثالب كان يفترض أنها قد انقضت أو ضعف شأنها بما أحدثه الإسلام من تطور حضاري كبير . ووجد هؤلاء الشعراء أنفسهم يدورون في تلك الحلقة الجاهلية

(١) عطية : اسم جرير .

القديمة فأنجبوا إلى الشعراء الجاهليين يستمدون منهم صورهم وكثيراً من ألفاظهم وأساليبهم وصيغهم الشعرية ، في إطار عام من إيقاع الشعر الجاهلي وبناء يشبه في كثير من الأحيان بناء القصيدة الجاهلية الطويلة بتقاليدها المعروفة من نسب ووقوف على الأطلال ووصف للمطية والرحلة وانتقال إلى المدح أو الهجاء أو المفاخرة أو أي « غرض » آخر من تلك الأغراض التي كان يلم بها هؤلاء الشعراء .

وهم لا يكفون في التقليد باحتذاء ذلك الإطار العام بل يردّدون في كل جزء من أجزاء الصورة الشعرية نفسها ما استخلّمه الجاهليون من ألفاظ بعينها ويولون الناقة اهتماماً كبيراً كما كان يوليها الجاهليون ويستمدون من أحوالها وحركاتها وصفاته الجسدية والنفسية كثيراً من تشبيهاتهم واستعاراتهم وصورهم المجازية .

ومن هنا يحس قارئ هذا الشعر أنه أمام أنماط وصور مكررة لا تختلف من شاعر إلى شاعر ولا تفرق فيها طبيعة تجربة عن تجربة . فالرحلة تأخذ ضعاً نمطياً ثابتاً فيه حديث مألوف معاد بألفاظه وصوره عن القيظ والرمال الحصى والكلال والجبال والآل وغير ذلك مما يعبر عن جهد الشاعر وراحته ، الراحلة تبدو مثلاً أعلى للجلد برغم ما تلقاه من عناء تغور له عيناها ويهزل جسدها وينضح عرقها وتلمي أخفافها ويجهض جنيها .

والشاعر يستقل في حالات كثيرة — على طريقة الجاهليين — من وصف الناقة إلى رسم لوحات — بعضها بديع وإن لم يخل من تقليد واحتذاء — لحيوان الصحراء في أمنه وصراعه في سبيل البقاء ومراوغته للصائد وقتاله مع كلابه . فإذا انتهى من ذلك إلى المدح — وهو كثيراً ما ينتهي إليه — مدح الأمويين بالتقوى والعدالة وبانتمائهم إلى قريش مؤكداً حقهم في الخلافة لأنهم قرشيون ولأنهم أولياء دم عثمان وورثته . وهو يمدحهم كذلك بما جرى عرف الجاهليين على مدح السادة به من كرم وشجاعة ونجدة وغيرها من الفضائل ، معبراً عن

ذلك في صور لا تختلف كثيراً عما نعهده في الشعر الجاهلي من حديث عن القيرى في مظاهره المادية الأولى كنحر الإبل ونصب القدور المليئة باللحم والسمن ، وربط بين المدح بطريقة أو أخرى والبحر والنهر والذلو والخوض والغيث وغير ذلك من صور الماء .

ومهما يكن وراء تلك التشبيهات والمجازات من رموز ، ومهما تكن الأسباب التي دعت إلى شيوعها في الشعر الجاهلي ، فلنأخذ نطل في شعر هؤلاء الشعراء الأمويين « أنماطاً » مكررة قد نلحظ في بعضها أحياناً شيئاً غير معناها الظاهر ، لكنها في أغلبها مجرد لبنات تسدّ فراغاً في ذلك البناء التقليدي .

وقد غلب على هذا الشعر - نتيجة لتلك النزعة التقليدية ولاستخدام الشعراء لكثير من الألفاظ والمبارات التي لم تعد تلائم روح العصر - طابع من جهازة الإيقاع وبداءة الألفاظ وإحكام العبارة - لخلوها من بدوات الفن الحقيقي وفجائته وأصالته - حتى عبر النقاد والدارسون عن إحساسهم بهذا الطابع بما سموه « الرصانة أو الجزالة أو متانة السبك » وغير ذلك من الصفات التي تعكس شعور القارئ بأنه أمام شعر يحتفل أكثر ما يحتفل بالجانب المظهري واللفظي ، وأصبحت هذه « الفحولة » السمة الغالبة على شعر كبار الشعراء بعد ذلك العصر فلم تقم بينه وبين قارئه - في الأغلب - تلك الألفة الحميمة التي لا تكون إلا حين يحس متلقي الشعر بالصدق الفني الذي تختلف فيه الصورة الفنية باختلاف التجربة ، ويختلف فيه المعجم والأسلوب باختلاف الشاعر وموهبته وفزعه الفنية والنفسية .

ومهما يقل النقد عن بعض الفروق التي لفظوها بين بعض الشعراء كقولهم « إن الفرزدق ينحت من صخر وجريراً يغرف من بحر » فإن تلك الفروق تظل شيئاً طفيفاً داخل ذلك الإطار العام المشترك وفي تلك الصورة الواحدة وجوانبها المكررة .

ولعلّ وراء ولعهم بتقليد الجاهليين وتشبهم بصور الحياة في البادية ما

بمعكس شعورا كذلك الذي رأيناه عند العذرين في مواجهة الحياة الجديدة بكل ما تقتضيه تلك المواجهة من انسلاخ أليم عن الحياة القديمة وشعور بالغربة والقلق إزاء تلك النقلة الحضارية البعيدة ووجوه الحياة الجديدة فيها . ولعلّ مما يمثل هذا الشعور قول الفرزدق مقارناً بين امرأة البادية وامرأة المدينة (١) .

لعمري ، لأعرابية في مِظَلَّة
تظلُّ بِرَوْقِي بيتها الريحُ تُخَفِّقُ (٢)
كأَمْ غزالٍ أو كدرة غائصة
إذا ما بدت مثل الغمامة تشرق
أحبُّ إلينا من ضناك ضفينة
إذا رُفعت عنها المراوحُ تَعْرِقُ
كبطيخة الزراع ، يُعَجَّب لونها
صحيحاً ، ويبدو داؤها حين تُفَلَق
وكذلك يمثلُه قول الأخطل (٣) :

سقى الله منه دارَ سَلَمَى بِرَيْثَةٍ
على أن سلمي ليس يُشْفَى . سقيمها
من العربياتِ البوادي ، ولم تكن
تلوحها حمى دمشق ومومها (٤)

وللفرزدق صورة طريفة مفصلة يسخر بها من « الأزد » لأنهم من الملاحين الذين لم يألفوا حياة العرب في الصحراء ، وهو لذلك ينفي عنهم عربيتهم . ويعبر نساءهم بأنهم لم يمارسوا ما تمارس العربية البدوية من ألوان العيش في البادية ولم يستمتع بمنع ذلك العيش الطيب « البسيط » . يقول فيها (٥)

تغمُّ أنوفاً لم تكن عريضة
ليحى نبط ، أفواها لم تُعَرَّبِ
فكيف ؟ ولم يأتوا بمكة منيكسا
ولم يبدع داعر : يا صاحبا ، فركبوا
ولم يبدع داعر : يا صاحبا ، فركبوا
إلى الرُّوع ، إلا في السفين المضتب (٦)

(١) الديوان ج ٢ ص ٥٥ .

(٢) الروق : رواق البيت . ضناك : قوية ضخمة . ضفة : صحراء .

(٣) الديوان ص ١٢١ .

(٤) موم : تراب .

(٥) الديوان ص ١٦ .

(٦) المضتب : المقفل بالضباب أي بأفقال من الخشب .

وما وُجِعَتْ أَرْدِيَّةٌ من خِزَانَةٍ
وما انتابها القَنَاصُ بالبَيْضِ وَالْجَنَاحِ
ولا سَمَكَتْ عنها سَمَاءٌ وَلِبْدَةٌ
ولا أوقدت نَاراً لِيَعْتَشَوْا مِثْلَ كَلَجٍ
ولا نَسِرَ الْجَانِي ثِيَاباً أَمَامَهَا
ولا أَرَقَصَ الرَّاعِي إِلَيْهَا مَعْجَلاً
ولا شَرِبَتْ في جِلْدِ حَوْبٍ مُعَلَّبٍ^(١)
ولا أَكَلَتْ فَوْزَ الْمُنِيحِ الْمُعَقَّبِ^(٢)
مُظَلَّةً أَعْرَافِيَّةً فَوْقَ أَمْتَقِبٍ^(٣)
إِلَيْهَا ، وَلَمْ يُسَمِعْ لَهَا صَوْتَ أَكْلُبٍ
ولا انْتَقَلَتْ مِنْ رَهْبَةٍ سَيْلَ مَذْنَبٍ^(٤)
يُوطِبُ لِقَاحٍ أَوْ سَطِجَةٍ مُعْزِبٍ^(٥)

• • •

على أن هؤلاء الشعراء — برغم تلك التزعة التقليدية الغالبة — كانوا مواهب شعرية كبيرة ، وكثيراً ما أبدعوا صوراً شعرية أصيلة في بعض أجزاء من قصائدهم الطويلة أو في بعض المقطوعات المفردة ، حين كانوا يهتدون إلى تجربة شعرية حقيقية بعيدة عن تلك المعاني المستهلكة في المديح والمجاء والفخر والتكسب ، كبعض التجارب العاطفية الصادقة وبعض ما كان يحرك وجدانهم أحياناً من مظاهر الطبيعة وحياة الحيوان .

-
- (١) يعني في الشطر الثاني أنها ليست بطرية أصيلة تشرب الحليب من الملب كما تفعل البهويات .
(٢) انتابها : جاءها . والجنا : ما يجنى من الكمأة . المنيح المعقب : سهم خاص في الميسر . والمعنى أنها لم تأكل من لحم الجوزور الذي يخبه هذا السهم .
(٣) سَمَكَتْ : رَفَت . الأَمْتَقِب : صد الحية .
(٤) الثَّان : ذيل الثوب يثنى ويحمل فيه المرء ما يشاء . المَذْنَب : مجرى الماء . رهبة سيل مذنب : أي من رهبتها سيل مذنب .
(٥) أَرَقَص : أَسْرَعَ بِمِيعَةٍ . الوطِب : وعاء اللبن . اللقاح : السطيجة : الخرافة . معزب : مبد في الرعى .

الزيريون

لم يدم سلطان الزيريين طويلاً حتى تكون لهم « فلسفة » سياسية خاصة أو يكون لهم حزب سياسي بالمعنى الصحيح. عل أننا لو تجاوزنا أشخاص بني الزير أنفسهم وتدبرنا أمر هذه الدولة التي لم تدم حياتها أكثر من تسع سنين ، لأدركنا أنها لم تكن تمثل مجرد طموح شخصي وتطلع إلى الحكم عند الزيريين ، بل كانت في حقيقتها تطلعاً من القرشيين وأهل الحجاز عامة لكي يستعيدوا ما سلبهم الأمويون من سلطان بانفضاحهم إلى الشام واستئثارهم بالسلطة واستعانتهم بالقبائل اليمنية ، وإذكاء روح العصبية بين سائر القبائل .

لذلك فرى الحديث عن قريش وما أصابها من محن وفرقة ، محور الحديث عند شاعر الزيريين ، عبيد الله بن قيس الرقيات ، سواء في مرحلته الأولى حين كان يمدح الزيريين وينافع عنهم ، أم في مرحلته الثانية حين اضطر إلى مدح الأمويين والإشادة بأجدادهم .

وعبيد الله بن قيس الرقيات ، وإن اشترك مع الشعراء السابقين في احتراف المديح - من طراز شعري يختلف عنهم. فشعره في معظمه مقطوعات وقصائد قصيرة تغلب عليها أو على مقدماتها نزعة عاطفية تشبه ما نراه عند العذريين أحياناً وعند عمر بن أبي ربيعة أحياناً أخرى. وشعره السياسي يبدو متأثراً بتلك النزعة العاطفية، بعيداً عن الأساليب الخطافية الجهرية التي رأيناها عند هؤلاء الشعراء،

يُخَالُو مِنْ غَرِيهِمُ الشَّائِعَ ، كَمَا يَخْلُو أَسْلُوبُهُ مِنْ « رِصَائَتِهِمْ وَجَزَائَتِهِمْ » الْمَعْبُودَةِ .
على أنه مع ذلك يشترك معهم في الحديث الدائم عن العطاء . وفي صورته
التقليدية للكرم والشجاعة ، وفي مجازاته التي يستمد كثيراً منها من الناقية وما
يتصل بها من معانٍ .

وكان الشاعر قد لزم مصعب بن الزبير واختصه بمدحه ، وأخلص الولاء
له وأسرف في عداؤه خصومه من الأمويين حتى قال شعراً فيه كثير من العنف لم
ينسبه له الأمويون ، منه قوله المعروف :

كَيْفَ نُوْمِي عَلَى الْفَرَاشِ وَلَمَّا يَشْمَلُ الشَّامَ غَارَةُ شَعْبَاءُ
تُذْهِلُ الشَّيْخَ عَنْ بَنِيهِ وَتُبْدِي عَنْ بُرَاهِمِ الْعَقِيلَةِ الْعِذْرَاءُ (١)
أَنَا عَنْكُمْ ، بَنِي أُمَيَّةَ ، مُزَوَّرٌ ، وَأَنْتُمْ فِي نَفْسِي لِأَعْدَاءِ
إِنْ قَتَلْتِي بِالطَّفِّ قَدْ أَوْجَعْتَنِي كَانَ مِنْكُمْ ، لَنْ قُتِلَ شَفَاءُ (٢)

ولعلنا نذكر بهذه الأبيات قول الكميّ في مثل هذا المقام :

فَإِنْ يَجْمَعُ اللَّهُ الْقُلُوبَ وَنَلْفَتَهُمْ . لَنَا عَارِضٌ ، مِنْ غَيْرِ مُزْنٍ ، مَكَلَّلٌ (٣)
سَرَابِلُنَا فِي الرَّوْعِ بَيْضٌ كَأَنَّهَُا أَمَّا الْقُوبُ هَزَّتْهَا مِنَ الرِّيحِ شَمَالٌ (٤)
عَلَى الْجُرُودِ مِنْ آلِ الْوَجِيهِ وَلاَحِقَ تَذَكَّرْنَا أَوْتَارَنَا حِينَ تَصْهَلُ
نَكِيلٌ لَهُمُ بِالصَّاعِ مِنْ ذَاكَ أَصُوعاً وَيَأْتِيهِمْ بِالسَّجْلِ مِنْ ذَاكَ أَسْجَلُ

وكما يروي الرواة تلك القصة الطريفة عن هرب الكميّ من سجن
الأمويين ، كذلك يروون فرار عبيد الله من شرطتهم حتى لجأ إلى عبد الله بن
جعفر بن أبي طالب لينتفع له عند الخليفة عبد الملك بن مروان ، كما لجأ

(١) البري : الخلائيل .

(٢) يشير الشاعر إلى مقتل الحسين بكريلاء في الطف ، من خواصي الكوفة .

(٣) العارض الحجاب - ويريد الشاعر به الجيش المدجج باللاح .

(٤) السراويل : هنا بمعنى الدروع . أمّا القوب : القدران التي تسيل بين الصخور .

الكميت من قبل إلى مسلمة بن عبد الملك ليشفع له عند الخليفة نفسه .

وكتب عبدالله بن جعفر إلى أم البنين - زوج الوليد بن عبد الملك - لتظفر له بالأمان من الخليفة . وفزى وجه شبه طريف آخر بين ما يرويه الرواة في هذا المقام ، وما يروونه عند ما هم مسلمة بن عبد الملك بأن يحدث الخليفة في أمر الكميث ، وهو أسلوب من الرواية مألوف في مثل هذا المقام . فقد دخل عليها عبد الملك كما كان يفعل وسألها : هل من حاجة ؟ فقالت : نعم ، لي حاجة . فقال :

قد قضيت كل حاجة لك إلا ابن قيس الرقيات ! فقالت : لا تستن علي شيئاً ! فنفع بيده فأصاب خدها ، فوضعت يدها على خدها . فقال لها : يا ابنتي ، ارفعي يدك ، فقد قضيت كل حاجة لك ، وإن كانت ابن قيس الرقيات ! ^(١) . وكذلك قال الخليفة لمسلمة حين هم أن يشفع للكميت . ويبدو أن حياة هؤلاء الشعراء وما اكتنفها من تحوّل وأخطار جعلها مادة صالحة في بعض جوانبها لما يشبه الأسفار والأدب الشعبي .

وأغلب الظن أن عبيدالله بن قيس الرقيات لم يشعر بكثير من الحرج النفسي الذي لا بد أن يكون قد خامر الكميث حين اضطر في النهاية إلى مدح الأمويين ، والاعتذار عن ذلك إلى أوليائه ، من الهاشمين . فلم يكن ولاء عبيدالله للزيريين أنفسهم ، وإنما كان لما يمثلونه من طموح إلى استعادة ما فقدت قريش من سلطان . والأمويون على أية حال من القرشيين ، وما دام الأمر قد انتهى باجتماع كلمة قريش ممثلة في الأمويين ، فلا بأس من أن يتحول الشاعر بولائه إليهم ويمدحهم بنفس الحرارة والإخلاص اللذين كان يمدح بهما الزيريين من قبل ، وأن يلتمس لهم العذر في تنكيلهم بأهل مكة والمدينة :

ما نقموا من بني أمية إلا أنهم يملحون إن غضبوا
وأنهم معدن الملوك فلا تصلح ، إلا عليهم ، العرب

(١) الأبيات ج ٤ ص ٢٠٦ .

إن الفتيق الذي أبوه أبو العاصي . عليه الوقار والحُجب^(١)

خليفة الله فوق منبره جفت بذاك الأعلام والكتب
يعتدل التاج فوق مقرقه على جبين كأنه الذهب
أحفظهم قومهم بياطلهم حتى إذا حاربوهم حاربوا^(٢)
تجردوا يضربون بياطلهم بالحق ، حتى تبتن الكذب

وسواء مدح الشاعر الأمويين أو الزبيريين، نراه يردد في أكثر من قصيدة أساءه البالغ لما لقيت قريش من نكبات ، وإشفاقه لما يمكن أن يعرض لها من كيد . ولعل أشهر أبياته في هذا المجال أبيات له من قصيدة في مدح مصعب بن الزبير ، يقول فيها :

حبذا العيش حين قومي جميع لم تفرق أمورها الأهواء
قبل أن تطمع القبائل في ملك قريش وتشتت الأعداء
إن تودع من البلاد قريش لا يكن بعدهم لحق بقاء
لو تقفني وترك الناس كانوا غم الذئب غاب عنها الرعاء^(٣)

ولعلنا نلاحظ قوله في بيته الثاني « ملك قريش » وهو تعبير يعكس تصويره لمعنى الحكم حينذاك ، وأنه سلطان وجاء وراث قبل أن يكون خلافة تقوم على أساس من التقوى والعدالة والمساواة . وهو تصور نابع من إحساس هذا الشاعر القرشي بما ينبغي أن يكون لقريش من « سيادة » . وكثيراً ما يروى الرواة غضب عبد الملك بن مروان حين أنشده الشاعر قوله فيه :

إن الأغر الذي أبوه أبو العاصي عليه الوقار والحُجب

(١) الفتيق : الفعل الكريم من الإبل .

(٢) أحفظهم : أغضهم . حاربوا : غصوا .

(٣) تقفني : تذهب .

يحتل التاج فوق مفرقه على جبين كأنه الذهب
وقوله للشاعر « يا ابن قيس ، تملحنى بالتاج كأنى من المعجم ! » وتقول في مصعب :

إنما مصعبٌ شهاب من الله تجلّت عن وجهه الظلماءُ
ملكه ملكٌ عزة ليس فيه جيروت ولا به كبرياءُ
ومع ذلك فإن في كلتا الصورتين هذا الإلحاح على معنى الملك ، في حديثه عن التاج في الصورة الأولى ، وتصريحه بالملك في الثانية . وقد رأينا الشاعر يصرّح به من قبل في قوله مشيراً إلى بني أمية :

وأنهم معدن الملوك فلا تصلح إلاّ عليهم العرشُ

• • •

وقد بلغ من تسلط هذا الجزع من أجل قريش على وجدان الشاعر أن أصبح فكرة مسيطرة تختلط بمعانيه العاطفية في مقدمات قصائده ، وتنتزع عنده بمعاني الفقد والفشل والغربة . ومن ذلك قوله في ختام مقدمة عاطفية ، مشيراً إلى ذلك المعنى المألوف عند هؤلاء الشعراء عن الشيب ^(١) :

هزئت أن رأيت بيّ الشيب عيرسي
إن يشب مفرقي فإن قريشاً
فاظعنني ، فالحنني بقومك ، إنسي
وقوله في ختام مقدمة أخرى ^(٢) :

إن تريتني تغتسر اللون مني
وعلا الشيب مفرقي وقتلالي
فظلال السيوف شيبن رأسي
وطعاني في الحرب صهّب الببال

(١) الديوان ص ١٠٨ .

(٢) الديوان ص ١١٢ .

واغترابي عن عامر بن لؤي^(١) يبلاد كثيرة الأفتسال
كل يوم ألقى ابن شاذة ليس عن الشر ما استطاع بآلى
حوله قومه ، وقومي بأرضهم حرم ، دونهم حنين الشمال
وملوك فارقتهم ، أفردوني وصروف الأيام بي واللبالي
وقوله في مطلع قصيدة^(٢) :

قالت كثيرة لي : قد كبرت
رأت رجلاً شاحباً لونته
نحوته الدهر إخوانته
ومصرع إخواني الصالحين
يتامى ييكون آباءهم
وأرملة يعترها النجيب
وما بك اليوم من داهمه !
أخا سفير أنزع القادمه^(٣)
كثيرة قد كنت بي عالمه !
بالتعف . والأعين الساجمه
ولم يبق دهر لهم سائمه
إذا نامت الأعين الناعمه

وقوله رابطاً بين الحب والاغتراب ، وأحوال قريش مرة أخرى^(٤) :

نقول سلمى : ألا تنام إذا
تمنغي . وادُّكارُ نصرٍ ببني
يا سلمى ، فأبي الدبار عن بلد الوالد ذل ، ورحبها ضيق !
لو كان حولي بنو أمية لم
نطق رجالاً أراهم نطقوا
نمنا ! فقلت : الهموم والأرق
عمي إذا حلَّ جازي الرهق^(٥)

• • •

على أن الشاعر بشرك - كما قلنا - مع غيره من شعراء السياسة في احتراف
المديح والإلحاح على الإشادة بصور الكرم والعطاء على النحو الذي شهدناه عند

(١) الديوان ص ١٠١ .

(٢) أنزع : منحصر الشعر . المقدمة : مقدم الرأس .

(٣) الديوان ص ٧٧ .

(٤) يريد : إذا حلَّ بخاري الرجل . أي الك .

القوزدق وجريرو والأخطل ، كما نرى في قوله بمدح طلحة الطلحات :
فهو سهلٌ للأقربين كما يُرتادُ غيثٌ على البلاد مطيرٌ
ويباري الصبا بجفته الشيزي إذا هاجت الصبا والزمهرير
وقوله بمدح العزيز بن مروان :

الواهبُ البيضُ كالظباء عليها الرَيْطُ ، والشاحيات في التَّجْمِ (١)
والمائة المصطفاة يحفزها الراعي ، وبالفحل وسطها السَّدِم (٢)
وقوله بمدح عبدالله بن جعفر :

يَهْبُ الحيل والولائد والبُخْت بأجلالها مع الأخفاف (٣)
ويذكرنا قوله في عبد العزيز بن مروان وعبدالله بن جعفر بقول جريرو :
تُعْطَى المئين ، فلا مَنٌ ولا مَسَرَفٌ والحرب تكفي إذا ما حَمِيْهَا وَقَدْ
وقوله أيضاً :

أَعْطُوا مُنْبَدَةً يَحْدُوها مَنايِبَةٌ . ما في عطائهم مَنٌ ولا مَسَرَفٌ (٤)
ويقول عبيد الله مرة أخرى . مادحاً عبدالله بن جعفر :
وعنديّ ممّا خَوَّلَ اللهُ هَجْمَةً عطاؤك منها شَوَّلُها وعِشارُها (٥)

(١) البيض يعني الإماء البيض . الریط : ج ریطة ، ثوب من قطعة واحدة . الشاحيات في التجم : يعني الحمل .

(٢) المائة المصطفاة : المائة المنتقاة من الإبل : يحفزها : يسوقها .

(٣) الولائد : الإماء . البخت : التوق . الاجلال : ج بجل ما يوضع حل ظهر الناقة من فراء يحميها البرد والحر . مع الأخفاف : مع الخلف .

(٤) المنبذة : مائة ناقة . يحدوها ثمانية : يسوقها ثمانية رعاة .

(٥) الهجمة من الإبل : ما بين الأربعين إلى المائة . الشول : الناقة في أول حملها . والعشار : ج مشراء ، ما أنثى حل حملها عشرة أشهر .

مباركة ، كانت عطاء مبارك تمنح كبرها ، وتنمي صغارها (١)
وقوله يمدح عبد العزيز بن مروان :

مَنْ يَهَبُ الْبُخْتَ وَالْوَلَاتَدَ كَالْفَزْلَانَ وَالْحَيْلَ تَعْلُكَ اللَّجْمَا
وَالْمُهْجَةَ الْجِلَّةَ الْجَرَاجِرَ وَالْأَعْبُدَ فِيهَا تُشَبِّهُ الْأَكَا (٢)

• • •

والشاعر يسر على منهج غيره من شعراء السباسة والمدح في بناء تشبيهاته
ومجازاته من معان متصلة بالناقة ، كما رأينا من قبل عند جرير والقرظوق
والأخطل والقطامي . وهي تشبيهات ومجازات يسيرة ليس فيها صور مركبة
أو تجسيم ، بعضها أصبح - لكثرة استخدامه - بمنزلة الحقيقة لا المجاز . ومنه
قوله :

فيهم كُربب يفود حيمبر لا	يعدل أهل القضاء عن خطبته
وعارض كالجبال من مضر الحمراء	يشفي ذا المر من جربره
كم فيهم من فئ أخى فقه	عن منكبته السربال منخريق
يمشي إلى الموت حين يمسره	كما مشى فحل صرمة حنيق
تذكرني قتلى بحرقة واقم	أصيت ، وأرحاماً قطعن شوابكا
وقد كان قومي قبل ذاك وقومها	قروما زوت عوداً من المجدتامكا (٣)
أغرر نقرج الغمرات عنه	كان جينه سيف مقبل
بهباب صريف نابيه ويخشى	إذا عدلت شقاشقها الفحول (٤)

(١) تمنح : تدرب لها .

(٢) الجراجير : الضخام . تشبه الأكَا : يريد الإبل التي تشبه الأكَا .

(٣) زوت : جمعت ، نامكا : عاليا مشرقا .

(٤) عدلت : أمالت . شقاشقها : ح شفشقة ، جلدة حمراء يخرجها البعير من فمه أو يلعنها إذا

ملح .

إذا نزلت به حربٌ ضروسٌ يُهابُ الرُّز منها والصليل^(١)
مرّى باليف ضرّتها فدرّت فأمت وهي عارفةٌ ذُلُول

• • •

والشاعر يستخدم التضميم كمادة الشعراء في ذلك العصر وبعده ، كي
يضمي على بعض أبيانه شيئاً من الموسيقى الموقعة ويبني صورته على أساس من
تتابع « الجزئيات » المتقاربة أو المتشابهة ، ولو كانت هذه « الجزئيات » أحياناً
مجرد صفات متعاقبة من تلك الصفات التي فقدت دلالتها بكثرة الاستخدام حتى
أصبحت تقوم مقام أسانها . ومن ذلك قوله :

كم نجشمتُ من مهابِ قفرٍ نازحٍ غَوْلُهُ بعيدِ المسافِ
بذَمُولٍ هيرانةٍ ذاتِ لَسوْثٍ عنتريسٍ شيلةٍ مَقْدافِ

ومنه قول ، وإن كان أقل اعتماداً على تلك الصفات المفردة المتعاقبة :

واضح الخلد ، كامل العقل والدّين نقيُّ الثيابِ غَمَرِ العِطافِ
ثابت البيتِ في الأرومة . والمجد رحيب البناء للأضبيافِ
سَبَطِ الكفِّ والبَنانِ على السائلِ جَزَلِ العطاء مأوى الضعافِ

وقد يكون التضميم عنده أكثر « تركيباً » متمثلاً في الجملة لا اللفظة ، جامعاً
بين تشابه البناء والإيقاع معاً ، كما في قوله :

فإن هُتْ ، لم يُوصَلْ صديق ، ولم تقم

طريق من المعروف أنت منارها

ويكثر في شعر عبيد الله ما يبناه عند أغلب شعراء ذلك العصر من تمهيد
للقافية ، كما في قوله :

— إن جلسوا لم تفضح مجالهم أو ركبوا ضاق عنهم الافق

(١) الرز : الصوت . والجمع بين صورة الحرب وصورة الناقة منهج مألوف منذ الشعر الجاهلي .

قد كنتُ في معشرٍ أعزُّ بهم في حلقٍ من ورائهم حلقُ
— هزئت أن رأيتُ بي الشيبَ عِرْمي لا تلومي ذؤابتي أن تشيبا
إن يشب مفرقي ، فلان قريشا جعلت بينها الحروبَ حُرُوبا

حين للعيش لذةً ولنا حالٌ ولم تجعل الخطوبُ خطوباً
فأرى الدهر قد تغيرَ بالناس ، وقد كانت الشعوب شعوباً
— فغدونا بهم في غبش الليل دقاًقاً . كأنهن المذالي (١)
تبتغي دمنةً لنا في بني العلات نفسي سجاهاً بمجال (٢)
لو رأني ابنة النويم ، ليلَ إذ نلفُ الأبطال بالأبطال
لشفي نفسك انتقام بني عمك حين الدماء كالجريال (٣)
— الحقيني بلادَ بشرٍ ، خلاك الذم ، إذ خلّيت إليه السيلُ
ملكٌ وجهه طليقُ البنّا حين نأته ، والعطاء جزيل
كلما جاوزت من الأرض ميلاً عن ميل لنا ، وأعرض ميلُ
— إذ أتانا بما كرمنا أبو السلاس . كانت بنفسه الأوجاعُ (٤) !
قال ما قال ، ثم راغ سريماء أدركت نفسه المنيا السراع !
قال : يشكو الصداع وهو صميم بك ، لا بالذي غنيت ، الصداع !
— يحلُّ به ابن ليلي والندي والحيلمُ والصدقُ
تكون جفائهُ رَغداً فمصبوح ومغتَبِق
إذا ما أرحفت رُقُتُ أتت من دونها رُقُت (٥)
— رُقبةٌ نيمت قلبي فواكبي من الحب !
وقالوا : داؤه طيبٌ ألا بل حبُّها طي

(١) وتحدث الشاعر عن الليل التي ركبها في غارتهم . المذالي : السهام .

(٢) دمنة : هنا بمعنى ثأر قديم . بني العلات : إخوة من أب واحد وأمهات نفي .

(٣) الجرغال : صبح أحمر .

(٤) الأبيات من مقامة عاطفية . وأبو السلاس : رسول جاءه بخبر اعتلال صاحبه .

(٥) أرحفت : ذهبت . رُقُت : جماعات .

الخوارج

من المعروف أن حركة الخوارج قد نشأت في أعقاب موقعة صفين . بعد أن قبل علي بن أبي طالب مبدأ التحكيم بينه وبين معاوية . فقد رأت طائفة من جند عليّ أن في ذلك خروجاً على الحق الذي من أجله قاتلوا معاوية وجنوده . وإقراراً بأن هناك شكاً في هذا الحق الذي أقره كتاب الله ، ورددوا هذه المعاني في شعار صاغوه حينذاك هو « لا حكم إلا الله » ، وطالبوا علماً أن يقر بخطئه — بل بكفره ! — وأن يتوب إلى الحق حتى يعودوا إلى صفوف جيشه .

ثم أخذ الأمر يتجاوز هذه البداية الخاصة إلى آراء حول نظام الحكم والسياسة والوسائل التي يمكن أن يحققوا بها تلك الآراء سواء بوصولهم هم إلى الحكم أم بمقاومة ما يرون أنه فساد من الحاكم أو خروج منه على مبادئ الدين^(١)

وهكذا اقترن ظهور الخوارج منذ البداية برفضهم كل الأوضاع السياسية القائمة حينذاك . وتمردهم على كلتا القوتين الكبيرتين اللتين كانتا تتصارعان حول الحكم في العراق والشام ، فالتفتوا منذ بداية نشأتهن حول « فكرة سياسية » جعلتهم أقرب الطوائف الإسلامية في العصر الأموي إلى مفهوم الحزب السياسي

(١) راجع أخبارهم في الجزء الثاني من الكامل للبرد . وتاريخ الشعر السياسي لأحمد الشايب . ومبرر الإسلام لأحمد أمين .

الذي يحارب خصومه في سبيل هدف واضح وفهم خاص للحكم ورأي الدين فيه . فهم لم يعتمدوا في دعوتهم على انتماء ديني كالحاشميين ، ولا على انتماء قبلي كالأمويين ، ولا نزعة إقليمية كالزبيريين ، بل جمعهم - على اختلاف قبائلهم وأفرادهم بين يمنية ومضرية وموال - رأي واحد في الخلافة هو أنها شورى بين المسلمين جميعاً لا فضل لعربي فيها على عجمي إلا بالتقوى ولا حق فيها لقليلة دون أخرى ، كما جمعهم لإيمان واحد بأن أمور الحكم ونظمه لم تكن تسير وفق مقتضيات الشريعة في التقوى والعدالة والمساواة . وقد تختلف طوائفهم في وسائل الإصلاح وأساليب الرفض ما بين محارب وقاعد ، لكنهم جميعاً يتفقون في تلك النزعة الدينية المسيطرة المتطلعة إلى صورة من الحكم الاسلامي « المصنقى » من كل شوائب الرغاب الدنيوية التي يمكن أن تجذب بالحاكم عن طريق الحق والدين .

وشعرهم يعكس حياتهم السياسية يجانبونها الفكري والعسكري ، ويمتزج فيه التأمل والزهد بالفداء والتضحية والاستشهاد في ميادين القتال ، مع مسحة غالبية من الحزن الشجي لمصارع إخوانهم في كل حين وفي كل أرض .

ولم يكن الخوارج شعراء في المقام الأول ، بل كانوا مناضلي سياسة وحرب ، تجبش نفس أحدهم بالشعر قبيل معركة أو أثناءها أو عقبها فيصور بلاهه وبلاء إخوانه ويعبر عن أساء لمن لقي حتفه منهم . وقد يتأمل في ذلك المقام أو في غيره أحوال الحياة والمجتمع بتلك النظرة الزاهدة التي تقرب في كثير من الأحيان إلى ما يشبه التصوف وإن لم تفقد وجهها الإيجابي في الحرب والرفض والمقاومة .

ولسنا نجد من بينهم من يمكن أن يعد من « شعراء » ذلك العصر إلا الطرماح بن حكيم وعمران بن حطان ، لكن ما قاله الأول من شعر مذهبي لا يكاد يتجاوز بضع قصائد ، وما بقي من شعر الثاني قدر قليل لا يبلغ به وضع شاعر يفرغ لقول الشعر .

لذلك لا نستطيع أن نلتصق في شعر الخواارج من الظواهر الفنية ما نجده عند غيرهم من « الشعراء » ، إذ كان شعرهم في أغلبه نثبات تلقائية قصيرة لا مجال فيها لكثير من « التفنن » أو الإبداع . على أنه مع ذلك يستبعض عن الموهبة — في كثير من الأحيان — بحرارة العاطفة ونفاذ الرأي ، وإن اقترب أحياناً أخرى من النظم الذي يفتقد الموهبة الشعرية الحقة .

فقد نصادف عند بعضهم مقطوعات ذات نفحة شعرية واضحة وسمات فنية من التشبيه والمجاز والتجسيم تقترب بالصورة الشعرية إلى ما نعهده عند الموهوبين من شعراء ذلك العصر ، كذلك المقطوعة من شعر قطري بن الفجاءة (١) :

ياربَّ ظِلِّ عُنُقَابٍ قَدْ وَقِيتُ بِهَا	مُهرى من الشمس ، والأبطال يُجْتَلَدُ
وَرَبُّ يَوْمٍ حَمِيٍّ ، أَرَعَيْتُ عَقُوتَهُ	خَبَلِي اقْتِنَصَارًا ، وَأَطْرَافَ الْقَنَا قِصْدُ
وَيَوْمٌ هُوَ لِأَهْلِ الْخَفَضِ ، ظَلٌّ بِهِ	لَهْوِي اصْطِلَاءَ الْوُغْيِ ، أَوْ نَارِهِ تَقِيدُ
مَشْهُرًا مَوْقِفِي ، وَالْحَرْبِ كَاشِفُهُ	عَنْهَا الْقَنَاعُ ، وَبِحَرْمِ الْمَوْتِ يَلْتَنِمُ
وَرُبُّ هَاجِرَةٍ نَغَلِي مَرَاجِلُهَا	مَخْرُوتُهَا بِمِطَايَا غَارَةٍ تَخِدُ
نَجْنَابٍ أَوْدِيَةِ الْأَفْزَاحِ آمِنُهُ	كَأَنَّهَا أَسَدٌ تَقْنَادُهَا أَسَدُ
فَإِنْ أُمْتُ حَتَفَ نَفْسِي لَا أُمْتُ كَدًّا	عَلَى الطَّعَانِ ، وَقَصُرُ الْعَاجِزِ الْكَمْدُ
وَلَمْ أَقُلْ : لَمْ أَسَاقِ الْمَوْتَ شَارِبَهُ	فِي كَأْسِهِ ، وَالْمَنَابَا شُرْعُ وَرْدُ

وقد نجد عندهم مقطوعات لا تتجاوز في فنها التعبير الصريح المباشر ، وإن غطى عليه شيئاً ما ، صدق الشعور وحماسة الإيمان ، كذلك المقطوعة المعروفة من شعر قطري نفسه (٢) :

أقول لها ، وقد طيارت شعاعها من الأبطال ، ويمحك لن تراعى !

(١) شعر الخواارج ص ٤٢ .

(٢) المرجع السابق .

فلنك لو سألت بقاء يوم
فصبراً في مجال الموت صبراً
ولا ثوب البقاء بثوب عز
سبيل الموت غاية كل حي
ومن لا يُعْتَبَط يسأم ويتهنأ
وما للمرء خير في حياة

على الأجل الذي لك ، لم تطاعني
فما نيلُ الخلود بمسْطاع
فبطوى عن أخي الخنوع البراع
فداعيه لأهل الأرض داعي
وتُسَلِّمه المنون إلى انقطاع
إذا ما عدَّ من سقط المتاع

والحق أن هؤلاء الشعراء المقلين قد نبذوا سبيل كبار الشعراء في ذلك
العصر ورفضوا ما كانوا يرون من ارتزاقهم بالشعر وسيرهم في ركاب الخلفاء
والأمراء والولاة والقواد والسراة . وأدانوا ذلك السلوك من موقفهم الديني
الذي منه انطلقت آراؤهم وألوان سلوكهم . ولعل أبلغ تعبير عن هذا الموقف
قول عمران بن حطان مخاطباً الفرزدق : ^(١)

أيتها المادحُ العبادَ ليُعْطَى : إنَّ لله ما بأيدي العباد !
فاسأل الله ما طلبت إليهم وارحُ فضل المقسم العواد
لا تقُل في الجواد ما ليس فيه وتسمي البخيل باسم الجواد !

لهذا كان من الطبيعي أن يتبنوا أيضاً ذلك الإطار التقليدي الذي كان ينظم
فيه هؤلاء الشعراء الكبار قصائدهم . فليس في حياة الخارجي مجال لذلك الغزل
التقليدي الذي تفتح به القصائد الطويلة — وهو على أية حال يندر أن يكتب
قصيدة طويلة — ولا مجال كذلك للوقوف على الأطلال أو وصف الرحلة
البعيدة إلى الممدوح أو الحديث المفصل عن وقائع الجاهلية وأنساب القبائل
والآباء والأجداد ومكانهم من الضعة والشرف ، ما دام الشاعر يرفض التفاخر
بالأنساب ويرى أن أكرم الناس عند الله أتقاهم .

والحق أن المرأة تتخذ في شعر الخوارج وضعاً جديداً يختلف اختلافاً تاماً

(١) شعر الخوارج ص ٢٠ .

عن وضعها في الشعر التقليدي حينذاك . فهي ليست موضوعاً للفرز العاطفي الذي يث فيه الشاعر أشواقه وحرمانه وفتنته . بل هي « رفيق سلاح أو كفاح » للشاعر . تخوض معه المعارك أحياناً وتبلى بلاء لا يكاد يقل عن بلاء الرجال . كما كانت تفعل أم حكيم الفارسة الجميلة زوجة قطري بن الفجاءة ، التي كانت تحارب مع زوجها جنباً إلى جنب وهي ترتجز هذا الرجز البالغ العنف :

أحمل رأساً قد سمنتُ حَمَلَهُ وقد ملكتُ دَهْنَهُ وغَسَلَهُ
ألا فنيَّ يحمل عني ثقله !

وغزاة زوجة شبيب الخارجي التي روّعت الحجاج عند دخولها هي وزوجها لكوفة فتحصن منها وأغلق عليه قصره . « وكانت قد نذرت أن تصلي في مسجد الكوفة ركعتين تقرأ فيهما البقرة وآل عمران ، ففعلت ! » .

وقد تجنّذه إلى الدعوة وثبت أقدامه في مجال الكفاح كما فعلت جمرة مع ابن عمها وزوجها عمران بن حطان . على اختلاف ما بينهما في الجمال والدمامة ، فقد سعى عمران أول الأمر ليجوّلها عن مذهبه ، فما زالت به هي حتى أغرته بالخروج ^(١) .

لذلك يأخذ الحب كما قلنا صورة مختلفة في شعر هؤلاء الشعراء . وحين يشير الشاعر إلى المرأة في مطلع إحدى مقطوعاته ، لا يلبث أن يقرون بين حبه وإياها وجه الشهادة في سبيل الإيمان والمبدأ ، لا إدلّالاً بفروسيته المفردة على طريقة الشعراء الجاهليين في هذا المقام ، ولكن تصويراً لوجه آخر من الحب ينصرف فيه الخارجي ورفاقه عن أهواء الدنيا ومنع النفس وإن كانت جميلة محبة :

لعمرك إني في الحياة لزاهدٌ وفي العيش ، ما لم أَلتقَ أمَّ حكيم

(١) راجع تحليلاً نفسياً جميلاً كتبه الدكتور إحسان عباس في مقفلة القيمة لشعر الخوارج . شعر الخوارج ص ١٠ وما بعدها .

من الخفريات البيض ، لم يرَ مثلها
لعمركَ إني يومَ العِظيمُ وجهها
ولو شهدتني يومَ دُولابٍ أبصرتُ
غداةَ طفتَ عِلماءُ بكرُ بنِ وائلٍ
ومالَ الحجازيونَ نحوَ بلادهم
فلم أرَ يوماً كانَ أكثرَ مَقْعَماً
وضاربةَ خدَّ كريمةٍ على فتيٍّ
أصيبَ بدُولابٍ ، ولم تكِ موطننا
فلو شهدتنا يومَ ذاكَ ، ونجلنا
رأتُ قبةً بأهوا الإلهَ نفوسهم

شفاءَ الذي بثُّ ولا لسقيم
على نائباتِ الدهرِ جدُّ لثيم
طعانَ فتى في الحربِ غيرَ نعيم
والأفْهها من حيميرٍ وسليم
وعُجْنا صدورَ الخيلِ نحوَ نعيم
يججُ دماً ، من فائظٍ وكلسيم^(١)
أغرَّ نجيبَ الأمهاتِ كريم
له أرضُ دُولابٍ ودبرُ حميم
تبيحُ من الكفارِ كلَّ حريم
يجناتِ عدنٍ عنده ونعيم^(٢)

وكذلك يتحدث عمران بن حطان عن زوجته الجميلة «جمرة» فلا يصف
محاسنها كما اعتاد الشعراء ، بل يطري ما يعلم من كريم خلقها فيقول :

يا جَمْرَة ، إني ، على ما كان من خلقتي ، مثنى بمثلاتِ صدقِ كلها فيك
الله يعلمُ أني لم أقُلْ كذباً فيما علمتُ ، وأني لا أُرْكَبُك

على أن للمرأة صورة أخرى في شعر الخوارج تشبه صورتها عند بعض
سابقهم من الشعراء حين كانت تلوم الزوجة زوجها لكرمه وإتلافه ، كالذي
نراه كثيراً في شعر حاتم الطائي مخاطباً زوجته ماوية ، أو حين كانت الابنة
تلوم أباًها لرحيله الطويل الذي تخشى أن يتركها بلا أب ولا عائل . فالشعراء
الخوارج كثيراً ما يشيرون إلى محاولة نساءهم أن يثبن من عزمهم على الحرب ،
ويزدون عليهم بالحديث عن التفاني في سبيل الإيمان والشهادة ، والتهوين من
أمر الدنيا ما دام مآل الإنسان فيها إلى الموت . ومن ذلك قولهم :

(١) مقصداً : قتلاً . فائظ : ميت . كلیم : جريح .

(٢) شعر الخوارج ص ٤٤ .

- إن كنت كارهةً للموت فارثلي
فلست واجدةً أرضاً بها بشر
إلى القبور ، فما تنفك أربعةً
- تعاتبي عِزِّي على أن أطعها
فكفني سليمي واطركي اللوم ، إنني
فكيف قصودي والثراة كما أرى
- أرى أم سهلٍ ما تزال تقجع
تلوم على أن أمنح السوردَ لقحةً
إذا هي قامت حاسراً مشتملة
وقمت إليه باللبام مبسراً
- تعيرني بالحرب عرسي ، وما درت
لها الله قوماً يفتدون ، وعندهم
- وسائل بالغيب عني ، ولو درت
إذا ما التقينا ، كنت أول فارس
- هاجرتي ، يا بنت آل سعد
جهلت من عناقه المنسد

ثم اطلبي أهل أرض لا يموتونا
الآ يروحون أفواجاً ويموتونا
تدني سريراً إلى لحد يموتونا
وقبل سليمي ما عصبت الغواني
أرى فتة صماء تبدي المخازيا
عزيزين يلاقون البلايا الدواهي (١)
تلوم ، وما أدري علام توجع
وما تستوي والسورد ساعة تفرع
نخب القواد ، رأسها ما يفتح
هناك يحزني بما كنت أصنع
بأنى لها في كل ما أمرت ضد
سيف ، ولم ينعصب بأيديهم قيد (٢)
مقارعتي الأبطال طال نحيبها
يحود بنفسي أثقلتها ذنوبها
آن حليت لقحة السورد
ونظرتي في عطفه الأبدي (٣)

• • •

والزهد في الحياة قرين الحرب عند الخوارج . وهو زهد يدفعهم إلى طلب الموت حتى يسمى الشاعر إليه سعيًا ونضيق نفسه إذا طالت به الحياة ولم تكتب له الشهادة في وقعة من الوقائع . وكثيراً ما يتخذ الشاعر من هذا الأجل المستدبر غم المخاطر آية يحض بها القاعدين عن القتال خشية القتل :

- بليت وأبلاني الجهاد ، وساقني إلى الموت لإخوان لنا وأقارب

(١) عزيز : جبايات .

(٢) قد : سير من جلد وهو هنا بمعنى القيد

(٣) عناقه : طوقه . عطفه : جاتبه .

شَرَيْتُ فَلَمْ أَقْتُلْ وَنَازَلْتُ لَمْ أَصَبْ
 - أحاذر أن أموت على فراشي
 ولو أنني علمتُ بأنَّ حضتي
 فمن بكُّ همه الدنيا فلأنسي
 - إذا العرش، إن حانت وفاتي فلا تكن
 ولكنَّ أحياناً يومي سعيداً بعصية
 عصائب من شئتُ ، يؤلف بينهم
 إذا فارقوا دنياهم فارقسوا الأذى
 فأقتلَ قلعصاً ، ثم يرمي بأعظمي
 ويصبح قبري بطن نسر متقبله
 - من كان يكره أن يلقى ميتته
 - لا يركنن أحدٌ إلى الإحجام
 فلقد أراني للرماح دريشة
 حتى خضبتُ بما تحدر من دمي
 ثم انصرفْتُ وقد أصبتُ ولم أصبْ
 - أقول لنفسي في الخلاء ، ألومها :
 ومن عيشة لا خيرَ فيها دنيشة
 سأركب حوَّاءَ الأمور ، لعلني

كلناك صروفُ الدهر فينا عجائب !
 وأرجو الموت تحت دُرَى العوالي (١)
 كحُفَّ أبي بلالٍ لم أبال
 لها ، والله ربَّ البيت - قالي (٢)
 عل شرجع يُعلتي بخضر المطارف (٣)
 يصابون في فجٍّ من الأرض خائفٍ
 هدَى الله ، نزالون عند المواقف
 وصاروا إلى موعود ما في المصاحف
 كضغث الخلاء بين الرياح العواصف (٤)
 دَوَّين السماء ، في نسور عوائف (٥)
 فالمتُ أشهى إلى قلبي من العسل
 يوم الوغى ، متخوفاً لحمام
 من عن يميني تارةً وأمامي
 أكتافَ مرجي أو عنانٍ بلخامي
 جدع البصرة قارح الإقدام (٦)
 هُبَيْتَ ، ذهبي ، قد مللت من العمر
 مُنَمَّعة عند الكرام ذوي الصبر
 ألا في الذي لاقر المحرق في القصر

(١) العوالي : الرمالح .

(٢) قالي : كاره .

(٣) شرجع : نعل .

(٤) قعصا : قتلا في المعركة ه ضفت : مشب جاف .

(٥) الأبيات للرماح . شعر الحوارج ص ٩٨ .

(٦) جدع البصرة : شاب الرأي . قارح الإقدام : مكتمل الشجاعة . والأبيات لقطري بن الفخاعة .

انظر شعر الحوارج ص ٩٨ .

— أحمل رأساً قد شئتُ حملهُ . وقد ملكتُ دهنه وغسلهُ .
ألا فنيّ يحمل عني ثِقْلَهُ ١ .

— أقول لها ، وقد طارت شعاعاً
فإنسك لو سألت بقاء يوم
فصبراً في مجال الموت صبراً
ولا ثوبُ البقاء بثوب عز
— إلى كم تُغاريني السيوف ولا أرى
أقمارع عن دار الخلود ، ولا أرى
ولو قرّب الموت القيراع لقد أنى
أغادي جيلاد المعلمين ، كأنني
ولست أرى نفساً تموت . وإن دنت
إذا استلب الخوف الرجال قلوبهم
حذار الأحاديث التي لومٌ فيها
— دعي اللوم ، إن العيش ليس بدائم
فإن عجلت منك الملامسة فاسمعي
ولا تعذلينا في الهدية ، إنمّا
فليس بمهدٍ من يكون نهاره
يريد ثواب الله يوماً بطعنة
أبيت وسربالي دلاصٌ حصنة

من الأبطال . ويحك ! لن نراعي
على الأجل الذي لك ، لم تطاعني
فما نيلُ الخلود بمستطاع
فيطوي عن أخي الخنع البراع ٢
مُغاراتها تدعو إليّ حمامياً !
بقاءً على حال لمن ليس باقياً
لموتيّ أن يدنو ، لطول قراعيها
على العسل الماذي أصبح غادياً ٣
من الموت ، حتى يبعث الله داعياً
حبنا على الموت النفوس الغواليها
عقدن بأعناق الرجال المخازيا
ولا تعجلي باللوم يا أمّ عاصم
مقالةً معنيّ بحقك عالماً
تكون الهدايا من فضول الغنائم ٤
جيلاداً . ويمسي ليله غير فائس
غموس كشدق العنبري ابن سالم ٥
ومغزها والسيف فوق الحيازم

- (١) الخنع : السكّيل . البراع : الجبان . والأدبيات لقطري بن الفجاعة . المرجع السابق ص ٤٢ .
(٢) جيلاد المعلمين : قتال الأبطال المعروفين .
(٣) كانت زوجة الشاعر قد سأله بعض الهدايا فلم يجد ما يهديه إليها إلا لا وقت ولا مال لمن فقر
نفسه للجهاد .
(٤) غموس : نافذة . العنبري ابن سالم : اسم
(٥)

لقد كان في القوم اثنين ثقيتهم
توقد في أيديهم زاعمية
إذا انتطحت منا كراديس غادرت
ولم أك مشغراً بسابور عنكم
بسابور شغل عن بزوز اللطائم
ومرقة تفري شؤون الجمائم^(١)
جرائم صرعى للنور الغشائم^(٢)
وبالسفح ، إذ نغشى صدور الغواشم

• • •

وكثيراً ما ينتهي الشعراء الحوارج من حض أنفسهم على القتال وطلب
الشهادة والاستهانة بأمر الحياة ، إلى ما يشبه الزهد الخالص بعداً عن معاني
الحرب والفداء . زهد يتأمل حال الدنيا ومصائر الإنسان فيخلص إلى الإيمان
بأن الحياة عرض زائل وأن الإنسان فيها ظل عابر وألا منجى له إلا بالإعداد
للحياة الباقية الأخرى . ولا شك أن مثل هذا الشعر يمكن أن يعد طليعة
لشعر الزهد في المصور التالية وبخاصة عند أبي العاتية . من ذلك قول عمران
ابن حيطان^(٣) :

حتى متى تسقى النفوس بكأسها
أفقد رضىت بأن تعلق بالنى
أحلام نور ، أو كظل زائل
فتزودن يوم فسر كدائباً
رب المنون ، وأنت لاه ترتع !
وإلى المنيّة كل يوم تدفع !
إن الليب يمثلها لا يخسده
واجمع لنفسك ، لا لغيرك تجمع
وقوله أيضاً :

أرى أشقياء الناس لا يسأمونها
أراها ، وإن كانت تحب ، فإنها
كركب قضا حاجاتهم وترحلوا
على أنهم فيها عراة وجسوع
سحابة صيف عن قليل تنقشع
طريقهم بادي العلامة مهتج
وتذكرونا هذه الآيات بقول الكميث :

(١-٢) البزوز : الثياب . اللطائم : القوافل . زاعمية : دماغ . شعر الحوارج ص ٣٦

(٣) شعر الحوارج ص ١٧

أرانا ، على حُبِّ الحياة وطولها ، يحدّ بنا في كل يوم ، ونهزلُ
ونحن بها متمسكون كأنها لنا جُتَّةٌ ، مما نخاف ، ومعتقِل

والحق أن هناك مشابه كثيرة بين صور من هاشميات الكميت وصور من
شعر الخوارج نابعة من صدق العقيدة عنده وعندهم ، ومن اتصال المذهبين
- على اختلاف في الطبيعة والدرجة - بالمعاني الدينية والانتفاض على « السلطة »
ونقد الفساد في الحكم والمجتمع . فالكميت يلوم نفسه ويحاورها ويكشف عن
خبيثتها إذ تصده عن المضي في الكفاح حتى الشهادة كما يفعل الشاعر الخارجي
أحياناً حين تتصارع في نفسه رغبة البقاء وتداء المبدأ . يقول الكميت « شيراً إلى
بني هاشم :

تظلّ بها الغربان حولي تحجّـلُ تجود لهم نفسي بما دون وثبة
مقامي ، حتى الآنَ بالنفس أبجلُ ولكنني من عِلّةٍ برضاهمُ
إلى بعض ما فيه الذعاف المثلُ إذا سُمْتُ نفسي نصرهم ، وتطلّمتُ
ببقي ، أعزّـبها مراراً وأعدّلُ وقلت لها : بيعي من العيش فانيما
وقد يقبل الأمانة المتعلّلُ ! أنفني بتعليلٍ ومنتني المسني

ويقول عمران بن حطان :

إليّ ، جرى دمعٌ من العين غاسقُ إذا ما تذكّرتُ الحياة وطيبها
ويقول عيسى بن عاتك الخطي :

بناتي ، إنهنّ من الضعاف ! لقد زاد الحياة إليّ حُبّاً
وأن يشرّبن رنقاً بعد صافٍ مخافةً أن يترّبنّ البؤس بعدي
فتبو العين عن كرمٍ عجافٍ وأن يعترين إن كُنيّ الجسّاري
إلى جلفٍ من الأعمام جافٍ وأن يضطرهنّ الدهرُ بعدي
وفي الرحمن للضعفاء كاف ! فلولاً ذاك ، قد سومتُ مهري

ويقول الكميت :

فتلك ملوك سوء قد طال حكمهم
 رَضُوا بفعل سوء من أمر دينهم
 فيا رب ، هل إلّا بك النصر يُرتجى
 ويقول أبو بلال مرداس بن أدية :

وقد أظهر الجورَ الولاةُ ، وأجمعوا
 وفيك إلهي ، إن أردت ، مُغيّر
 فقد ضيقوا الدنيا علينا برحبها
 فيارب ، لا تُسلم ولاتك للردّي
 على ظلم أهل الحق بالغدر والكفر
 لكل الذي يأتي إلينا أبو صخر
 وقد تركونا لا نقرّ من الذّعر
 وأيدّهم يا ربّ بالنصر والصبر

وإذا كان مصرع الحسين في كربلاء قد أصبح عند الهاشمين والشيعة رمزاً دائماً للتضحية والشهادة في سبيل الحق ، ومنبعاً لكثير من الشعر المذهبي الذي تخرج فيه الثورة بالحزن والندم ، فقد أصبحت موقعة النهروان التي دحر فيها عليّ بن أبي طالب جموع الخوارج ، رمزاً حياً باقياً لتلك المعاني في نفوسهم . كما أصبح من قتل منهم في تلك الواقعة وغيرها من الحروب — وبخاصة أبو بلال مرداس بن أدية — أعلاماً في الفداء والشهادة ونبعاً لشعر يشبه إلى حد كبير في ثورته وحزنه شعر العلويين . على ما بين الطائفتين من تناقض سياسي . وفي هذا المجال أيضاً نرى مشابه بين شعر الكميت وشعر الخوارج . يقول الكميت مشيراً إلى مصرع الحسين :

ومن عجب لم أقضيه أن خيلتهم
 هماهيمُ بالمستلثمين عوايس
 يحلّثن عن ماء الفرات وظلّسه
 كأنّ حُسيناً والبهايلَ حوله
 لأجوافها تحت العجاجة أزمّل^(١)
 كحدّ أن يوم الدّجنّ نعلو وتسفل
 حُسيناً ، ولم يشهر عليهنّ منّصل^(٢)
 لأسافهم ما يخلي المتبقّل^(٣)

(١) أزمّل : صوّت .

(٢) منّصل : سيف .

(٣) كأنهم يقلّ سباح .

يُخْفَنُ بِهِ مِنْ آلِ أَحْمَدَ فِي الْوَعْيِ
فَلَمْ أَرْ غَدُولًا أَجَلٌ مَصِيَّةٌ
يَصِيبُ بِهِ الرَّامُونَ عَنْ قَوْسٍ غَيْرِهِمْ
تَهَافَّتَ ذِيَانُ الْمَطَامِعِ حَوْلَهُ
إِذَا شَرَعَتْ فِيهِ الْأَسِنَّةُ كَبَّرَتْ

ويقول عمران بن حطان يرثي أبا بلال مرداس بن أدية :

يَا جَمْرٌ ، قَدِمَاتِ مَرْدَاسٍ وَإِخْوَتُهُ
يَا جَمْرٌ ، لَوْ سَلِمَتْ نَفْسٌ مَطْهُرَةٌ
إِذْنٌ لِدَامَتِ بِمَرْدَاسٍ سَلَامَتُهُ
نَفْسِي فِدَاؤُكَ مِنْ مَلُفَتِي بِمَهْمَلَةٍ
تَرَكْنَا كَيْتَامِي بَادَ وَالِدُهُمْ

ويقول :

يَا عَيْنُ بَكِّي لِمَرْدَاسٍ وَمَصْرَعِهِ
تَرَكْنِي هَائِمًا أَبْكِي لِمَرْزَاةٍ
أَنْكَرْتُ بَعْدَكَ مِمَّنْ كُنْتُ أَعْرِفُهُ

لذلك لم يكن غريباً أن تقوم بين الكميّ شاعر الهاشمين ، والطرماح شاعر الخوارج ، تلك الصداقة الحميمة التي نوه بها مؤرخو الأدب ودارسوه على اختلاف انتمائهما المذهبي ، والقبلي أيضاً ، إذ كان الكميّ مضرباً والطرماح بمنياً من طيء . ففعل هذا التفاني في العقيدة قد وحد بين قليهما ، إلى جانب ما يعطف القلوب والنفوس من أسباب أخرى للصداقة والمحبة .

• • •

ويرسم هؤلاء الشعراء للخوارج صوراً كثيرة في تهجدهم وتلاوتهم

(٤) أي ظل المحجل كاليهم الأسود .

وصيامهم وصلاتهم تقرب بهم إلى حد كبير - كما أسلفنا - من النساك والمتصوفين ، لكنهم يقرنونها دائماً بالاستعداد للجهاد واستشراف الموت في سبيل العقيدة . من ذلك قد ل عيسى بن عاتك الخطي (١) :

ألا في الله ، لا في الناس ، شالت مضوا قتلاً وتمزيقاً وصلباً إذا ما الليل أظلم كابله
بداود وإخوانه الجذوع (٢) تحوم عليهم طير وقوع فيفر عنهم وهم ركوع وأهل الأمن في الدنيا هُجوع (٣)
وإن خفضوا فربهم سميع يعالون النجيب إليه شوقاً

وقول عمرو القنا بن عميرة العبدي (٤) :

فحسبي من الدنيا دِلاصٌ حصينةٌ أجاهد أعدائي إذا ما تابَعُوا
وأجردُ خوار العِتانِ نجيبٌ وأدعى بِلَسمي للهِمدى فأجيب
معي كل أواهٍ يرى الصومُ جمته فني الجسم منه نهكةٌ وشحوب

وقول عمر بن الحصين العبدي (٥) :

في فنية صبروا نفوسهم متأهبون لكل صالحة إلا نجيتهم فلأنهم متأهون كأن جمر غضى تلقاهم ، إلا كأنهم فهم كأن بهم جوى مرضٍ
للشرفية والقنا السمر ناهون من لا قوا عن التكرير رجف القلوب بحضرة الذكر للموت بين ضلوعهم يسري لخشوعهم صدروا عن الخشر أو متهم طرف من الحر

(١) شعر الخوارج ص ١٢ .

(٢) يريد الشاعر أنهم يصلبون على جذوع الشجر في سبيل الله لا في سبيل الناس .

(٣) الخوف هنا خوف الله .

(٤) شعر الخوارج ص ٣٨ .

(٥) المرجع السابق ص ٨٤ .

لا ليلهم ليل فيلبسهم
إلا كذا خلّساً وآونة
كم من أخ لك قد فُجعت به
مناوهاً يتلو قوارع من
نصب تجيش بنات مهجته
ظمان وقدة كل هاجرة
ترآك ما نهوى النفوس إذا
ومبرأ من كل سيئة
والمصطفى بالحرب يستعرها

فيه غواشي النوم بالسكر
حدّر العقاب ، فهم على دعر
قوام ليلته إلى الفجر
أي الكتاب ، مفرّح الصدر
م الخوف ، جيش مشاة القدر
ترآك لذته على قدر
رغب النفوس دعا إلى المزرى
عفا الهوى ذا مرة شزر
بغارها ، في فتيبة سحر

• • •

ومن الطبيعي أن يكون من بعض مظاهر هذه النزعة إلى الزهد ميل هؤلاء الشعراء إلى تضمين كثير من المعاني القرآنية — بألفاظها في كثير من الأحيان — على نحو يتجاوز التأثير المألوف بالقرآن عند سائر شعراء ذلك العصر . وقد كان هذا التضمين أيسر على شعراء الخوارج منه على غيرهم إذ كان جلّ شعرهم على مستوى واحد من « السلامة » و « عصريّة » المعجم ، ليس فيه من الألفاظ الغريبة والصور الجاهلية ما يصعب معه أحياناً تناسب العبارة القرآنية مع الصورة الشعرية . ومن أمثلة هذا التضمين قول الحسن بن عمرو الإباضي :

إذا ما خلوت الدهر يوماً فلا تقل : خلوت ، ولكن قل : عليّ رقيب
ولا تحسبن الله يغفل ساعةً ولا أن ما يخفى عليه يغيب

وقول الطرماح بن حكيم :

عجباً ما عجب للجامع المال يباهي به ويرتقده
ويُضيق الذي يصيره الله إليه ، فليس يعتقده
يوم لا ينفع المَحْوِلَ ذا الثروة خيلانه ولا ولده
يوم يوثى به ، وخصمه وسط الجن والإنس رجله ويده
خاشع الصوت ليس ينفعه ثمّ أمانيه ولا لده

صور من الطبيعة والحيوان

رأينا في الدراسة السابقة كيف ارتبط الشعر الأموي بتقاليد الشعر الجاهلي في كثير من أطوره وتجاربه وصوره . والحق أن أية دراسة لشعر ذلك العصر لا تكتمل وتعمق إلا إذا ربطت بينه وبين تراثه السابق ووازنت بين عناصر التقليد والتجديد فيه ، وبين ما هو رصيد عام مشترك وما يتميز به اتجاه شعري خاص أو موهبة شعرية مفردة . ولعل صور الطبيعة والحيوان هي أقوى تلك الروابط وأكثرها امتداداً بين الشعر الجاهلي والشعر الأموي . وربما كان ذلك لأن في الطبيعة من الثبات والدوام ما ليس في أحوال المجتمع وأنماط الحضارة ، ولأن صور الطبيعة والحيوان كانت من أبرز تقاليد الشعر الجاهلي وأكثرها اكتمالاً وأحفظها بالأنماط المواتية للشاعر المقلد .

والناظر في تلك الصور الجاهلية يلفته منها أنها قل أن تحفل بالمنظر الطبيعي في ذاته فستقصي أجزاء الصورة أو تختار منها جانباً تبرزه في عمق وتفصيل ، أو تمزج بينه وبين إحساس الشاعر مزجاً واضحاً ممتداً كما نجد مثلاً في شعر الطبيعة عند الرومانسيين .

فالطبيعة عند الشاعر الجاهلي تكاد تكون — في أغلب الأحوال — « خلفية » لحركة الإنسان والحيوان وما تتضمن من صراع بين الحياة والموت وما توحى به من قدرة أو جمال أو تناسق أو عجز أو قبح أو غير ذلك من المشاعر والمعاني . ولا نكاد نجد من لوحات الطبيعة الخالصة في الشعر الجاهلي إلا مقطوعات

مفردة أو أجزاء من قصائد طويلة يخلص الشاعر إليها - في الأغلب - عن طريق التشبيه ، كأن يقرن جمال صاحبتة وطيب رياها بروضة جادها الغيث أو جرت فيها الجداول فتما عشبها وتفتحت أزهارها وحملت إليه الصبا عطرها الزكي ، أو يثني على كرم ممدوحه فيصف نهراً أو بحراً أو مطراً غزيراً أو سيلاً غنياً مهوئاً من شأنه - على جلالته - - إذا قيس بكرم ذلك الممدوح .

ونلاحظ في تلك الصور الطبيعية القليلة أن الشاعر يرصدها في أغلب الأحوال وهي متغيرة حافلة بالحركة . وقد تكون الحركة من عناصر الطبيعة نفسها كالرياح والأمطار التي تلمس الدمن وتجلوها ، والعود والبروق والتدفق الذي يصحب السيل ، والسراب الذي يملو الهضاب والآكام أو تسبح فيه الآكام والهضاب ، وأشعة الشمس التي تنصب في الهاجرة على الحصى والرمال وضوء الصباح الذي يشق غياهب الظلام ، وغير ذلك من العناصر المتحركة . وقد تكون الحركة في تلك الصور الطبيعية حركة حيوان أو إنسان . كالعين والآرام التي تمشي « خلفه » في الظل ، أو الكاتب الذي يجد « ما يلي من الكتابة كما تفعل الريح بالدمن ، أو الذباب الذي يخلو بالروضة » هزجاً يحك ذراعه بذراعه « أو لمع يدي إنسان وراء كلة كأنه مبيض برق أو غير ذلك من حركة الإنسان والحيوان .

وأبيات امرئ القيس المعروفة في وصف الليل نموذج للجمع بين هذين اللونين من عناصر الحركة في الطبيعة والأحياء . فهو تارة يقرن الليل بموج البحر وبالسُّرُ المرصلة ، وتارة يقرنه بحركة البعير في تمطيه الممتد وجثومه الثقيل . ولعل أبرز وجوه هذا الولوج بالحركة وصفهم للسيل بكل ما فيه من تدفق وعنف وما يصحبه من برق ورعد . والشاعر في هذا الوصف يرصد العاصفة من بعيد وكأنه يريد أن يطلق لخياله العنان - دون أن يقيد برؤية واقعية - لكي يحسن فيها كل ألوان الحياة والحركة أو يستشف وراءها معاني من الخنن إلى المجهول البعيد :

— أصاح ترى برقاً أريك وميضه
 قعدتُ له وصحبتني بين ضارج
 كلمع البدين في حبي مكآسل
 وبين العذيب ، بعد ما متأملي !
 امرؤ القيس

— أرقنتُ ، وأصحابي قعودٌ بربوة ،
 لبرقي تلالا في تهامة لامع
 يحدّ فيشتري ، كأنّ وميضه
 وميض سيفٍ في أكفٍ قواطع
 قعدتُ له ذات العيشاء فلم أنم
 لدى مرقبٍ من هضب نخلة فارغ
 وقلت : تأمل ، صاح ، أين مصابه
 أجاد على ذي قرئتنا فالفوارع ؟
 النابغة

— إني أرت ، ولم تارق ممي ، صاح
 يامن لبرقي أيت الليل أرقبـه
 دانٍ مـيفٌ فوق الأرض مـيدبـه
 مستكيفٌ بعبد النوم لـواح
 مين عارضٍ كياض الصبح لـاح !
 يكاد يدفعه من قام بالراح !
 أوس بن حجر

يا من يرى عارضاً قد بت أرقبـه
 له رداً وجوزاً مقام عـيل
 لم يلهني اللهو عنه حين أرقبـه
 فقلت للشرب في درتي ، وقد تـمـلوا :
 برقاً يضيء على أجزاء مقطـه
 كأنما البرق في حافاته الشـعل !
 منطق بسجال الماء متصل
 ولا اللذآذة من كأس ولا الكل
 شيموا ، وكيف يشيم الشارب الثـمـل !
 وبالنـغيّة منه عارضٌ هـطـل
 الأعشى

— أصاح ترى بريقاً هباً وهناً
أرقت له ، وأنجد بعد هذه
يضيء ربابه في المزن حبشاً
كان مصفحات في ذراه
فأفرغ في الرباب يقود بلفاً
كصباح الشبلة في الذبال
وأصحابي على شعب الرحال
قياماً بالحراب وبالإلال (١)
وأناوحاً عليهم المآلي (٢)
محوفة تذب عن السخال
ليد

وهذا الرصد البعيد يتيح للشاعر أن يمضي — في خياله وظنه — مع رحلة العاصفة المطيرة إلى آفاق بعيدة متباعدة متوهماً ما تركته من آثار وما حفلت به من حركة . وهو كثيراً ما يمضي في مثل هذه الرحلة المتخيلة مع مظهر آخر من مظاهر الحركة المقرونة بالمأساة في حياة الصحراء ، إذ يرمي ببصره وراء أجبائه الراحلين حتى إذا غابوا عن عينه في ثنايا الكثبان والوهاد رمى بخياله وراءهم ، فرأهم — بعين الظن والخيال — ظاعنين أو محلين في هذا المكان أو ذاك ، مستعيناً بحواره مع صاحبه لكي يضي على الوهم ظل الحقيقة وعلى الظن شيئاً من اليقين :

— تبصر خللي : هل ترى من ظمائن
علون بأنماط عناق وكتلة
بكرن بكوراً ، واستحرن بحفرة
جعلن القنان عن يمين ، وحزنته
تحمّلن بالعلاء من فوق جرثوم ؟
وراد حواشيه ، مشاكهة الدم
فهن لوادي الرس كاليد للقم
ومن بالقنان من محل ومحرم
زهير

— تبصر خللي ، هل ترى من ظمائن
كقوم سفين في غوارب لججة
يمانية ، قد تقتدي وتروح ؟
تكفئها في وسط دجلة ربح
عبيد بن الأبرص

(١) الرباب : السحاب . الإلال : الحراب .

(٢) مصفحات : إبل فصلت من أولادها . أنواح : نالعات . المآلي : الحرق التي تحركها النادبات في أيديهن .

فإذا أعوز الشاعر صاحب الحميم توجه بالسؤال إلى الطلل ، سائلاً إياه
عن طريق الأحباء الراحلين :

ألا عمّ صباحاً أيها الربيع وانطيق
وحدثت بأن زالت بلبيل حمولهم
جعلت حوايا واقعدن قعائدا
فوق الحوايا غزالة وجاذر
فأتبعتهم طرفي وقد حال دونهم
على إثر حيّ عامدين لنيّة
وحدث حديث الركب إن شئت واصلدق
كنخل من الأعراض غير مُنبق^(١)
وحقق من حول العراق المنق^(٢)
تضخمن من مسك زكي وزبق
غوارب رمل ذي آلاء وشبرق^(٣)
فحلّوا العتيق أو ثبّة مطروق
امرؤ القيس

• • •

وحين يصف الشاعر الجاهلي الحيوان ، يلتفت كذلك إلى الحركة المقرونة
ببعض الدلالات والرموز . فإلى جانب ناقته - التي هي المحور الأول لوصفه -
يحتفل الشاعر بتصوير كثير من حيوان الصحراء وطيورها متخذاً منها - في
الأغلب - وسيلة لتجسيم الصراع بين الحياة والموت في إطار من الحركة الممتدة
المتراوحة بين الرقة واللين والأمن ، والعنف والفراسة والفرز .

أكان هذا الاحتفال الظاهر بالحركة لأنها عند الشاعر علامة الحياة في
الصحراء الساكنة المنبسطة والمناظر الممتدة الرتيبة ؟ أم كان انعكاساً لحياة
البدوي الدائبة الحركة والرحيل ؟ أم هو تعبير تلقائي عن ذلك القلق والتوقّز
في نفوس العرب قبيل الإسلام ، وهم يستشرفون بضمايرهم عالماً أكثر
استقراراً ، ورحلة أجسل غاية ، وقد كادت تكتمل لهم ملامح الشعب
وسمات القومية ؟

(١) الأعراض : قمم الأشجار . غير منبق : غير صغير الثمار

(٢) الحوايا : ج حوية أي حشية .

(٣) الآلاء والشبرق : نوعان من الشجر .

أغلب الظن أنه كان وليد تلك المعاني البيئية والنفسية والحضارية جميعاً ، ومعاني أخرى قد يهتدي إليها الباحث إذا أطل النظر في حياة العرب حينذاك .

• • •

والشاعر في تصويره للصراع بين الحياة والموت من خلال وصف الحيوان ، يبرزه على مستويات ثلاثة : مستوى يتكافأ فيه جانباً الصراع في معركة ضارية ، تنصر فيها إرادة الحياة في أغلب الأحيان ممثلة في ذلك الثور الوحشي الذي زودته الطبيعة بسلاح ماضٍ وقدره فائقة على القتال يقهر بها تدبير الصياد ويصرع بها كلابه . ومستوى تنصر أيضاً فيه إرادة الحياة في كثير من الأحيان لكن بأسلوب آخر هو الفرار من الموت بدلاً من مواجهته ، ويتمثل في قطع من حمر الوحش لا تكاد تحس نبأ الصياد أو قوسه أو كلابه حتى تولي الأدبار ناسجة وراءها ملاءة من الرمال والغبار تعجبها عن عين الموت ، وقد يستطيع الموت أحياناً أن يظفر بواحد منها تخلف أو خائنه قواه أو حانت منيته . وقد تمثل النجاة بالقدرة على الفرار في قطاة نسق الأجدل بمخفق قوادمها وحسن روغها وحبها للحياة .

أما المستوى الثالث فبحث تقع المأساة ويقهر الموت إرادة الحياة عند الظبية الأم الرائمة ، أو الطلاء العاجز الذي ينتظر عودة الأم باللبن والحنان ، أو البقرة التي انخزلت عن قطيعها فأصبحت لقمة سائغة في فم السباع والذئاب .

ولكل من المستويات الثلاثة أسلوبه وصورته الخاصة عند الشاعر الجاهلي ، تؤثر أن تؤجل الحديث عنها حتى نصلها بأسلوب الشعراء الأمويين وطرائق تصويرهم في مثل تلك التجارب .

• • •

ويسير الشعراء الأمويون على سنة الجاهليين ، فلا يلتفتون كثيراً إلى مناظر الطبيعة إلا في أبيات متناثرة تكون معالم للزمان أو المكان أو مسرحاً لأحداث الفراق والرحلة والصيد أو مظهراً لبعض الخلجات النفسية للإنسان أو

الحيوان . وهم يحتفون — كأساتدتهم — بالحركة في كل شيء ، وإذا التفتوا أحياناً إلى الأشياء في سكونها فلنكني يقارنوا بينها وبين الحياة والحركة .

ويتفرد ذو الرمة من بين هؤلاء الشعراء جميعاً بما يبدو في شعره من ولع — يكاد يبلغ حد العشق — بألوان الحياة في الصحراء ، فلا تكاد حواسه الراصدة ووجدانه البقظ تفلت مظهرأ من مظاهر تلك الحياة دون ان تحبله إلى صورة شعرية أو جانب من صورة . والشاعر يرصد تلك الحياة خلال رحلته الدائمة على ظهر ناقته ، لا لكي يبلغ بها الممدوح شأن أغلب شعراء ذلك العصر^(١) ، بل لكي « يعيش » تلك الرحلة و « يستمتع » بشقاتها ويرقب صراع الحياة والموت من خلالها ، ويذكر بها رحلة « مي » وفرقتها ، ويلم به في لياليها المظلمة الطويلة طيفها الزائر ، ويعرض له فيها من جميل المها وأنيق الغباء ما يذكره بأناقة « مي » وجمالها .

فلو الرمة شاعر عاشق يمكن أن يعدّ من بين العذريين لولا ما في أغلب صوره العاطفية من « فحولة » في الأسلوب تباعد بينه وبين أساليبهم « البسيطة » ومعجمهم الشعري المألوف ، وإن كان يرقى في بعض الأحيان حتى يقرب منهم إلى حد كبير .

ولا تبدو ميّ في شعر ذي الرمة ، كعشوقة الشاعر العذري ، مجرد امرأة جميلة بعينها تدور حولها مشاعره بالفشل والحمرمان ، بل تبدو كأنها « شوق مطلق » و « حنين مجرد » يراودان عواطف الشاعر وخياله في رحلة دائبة سعياً وراء ذلك الحب المطلق الذي لا يني يفلت من بين يديه .

وما أكثر ما يتابع الشاعر أظعان ميّ بعينه حتى إذا اخضت تابعها بخياله ، وما أكثر ما يندفع هو الآخر في رحلة مماثلة حافلة بالعناء ، تشدها إلى رحلة ميّ سوانح المها والظباء بالنهار ، وأحاديث السمر وأطياف الأحلام بالليل :

(١) يشارك ذو الرمة الشعراء أحياناً في الرحلة إلى الممدوح لكن ذلك لا يطني على الروح الفنية لقصيدته ، ولا يبدو ظاهرة متكررة في شعره .

— ذكرْتُكَ إذْ مَرَّتْ بِنَا أُمُّ شَادِنِ
 مِنَ الْمُؤَلِّفَاتِ الرَّمْلِ ، أَدْمَاءُ حُرَّةٌ
 تَغَادِرُ بِالْوَعَاءِ ، وَعِصَاءِ مُشْرِفٍ
 رَأْتُنَا كَأَنَّا قَاصِدُونَ لِعَهْدِهَا
 هِيَ الشَّبَهُ أَعْطَافاً وَجِيداً وَمَقْلَةً
 — وَأُرْوَعُ مِثْيَامِ السَّرَى كُلِّ لَيْلَةٍ
 جَعَلْتُ لَهُ مِنْ ذِكْرِ مِي تَعَلُّتُهُ
 إِذَا مَا نَعَسْنَا نَعْسَةً ، قُلْتُ : غَنَّنَا
 — أَلَا طَرَقَتْ مِي مَيَّوْماً بِذِكْرِهَا
 أَمَّا شُقَّةٌ ، زَوْلَا كَانَ قَبِيصُهُ
 سَرَى ثُمَّ أَغْفَتِي وَقَعَةً عِنْدَ ضَامِيرٍ
 بِرِيحِ الْخُرْزَامِيِّ هَيْجَتِهَا ، وَخَبْطَةٍ

أَمَامَ الْمَطَايَا ، تَشْرَبُ وَتَسْنَعُ
 شِعَاعُ الضَّحَى فِي مَتْنِهَا يَتَوَضَّعُ
 طَلًّا ، طَرَفُ عَيْنِهَا حَوَالِيَهُ يَلْمَحُ (١)
 بِهِ ، فَهِيَ تَدْنُو تَارَةً وَتَزْجُزِحُ (٢)
 وَمَيَّةٌ أَبْيى بَعْدُ نَهْجَهَا وَأَمْلَحُ !
 بِذِكْرِ الْغَوَايِي ، فِي الْغَنَاءِ الْمَوَاصِلِ
 وَخِرْقَاءَ ، فَوْقَ الْوَاسِجَاتِ الْمَوَاطِلِ (٣)
 بِخِرْقَاءَ ، وَارْفَعُ مِنْ صُدُورِ الرَّوَاحِلِ
 وَأَيْدِي الثَّرِيَا جُنْحُ فِي الْمَغَارِبِ
 عَلَى نَصْلِ هِنْدِي جَرَّازِ الْمَضَارِبِ (٤)
 مَطِيَّةَ رِحَالِ كَثِيرِ الْمَذَاهِبِ
 مِنَ اللَّطْلِ ، أَنْفَاسُ الرِّيَاحِ اللَّوَاغِبِ

وَمَا أَكْثَرَ مَا يَلِجُ الشَّاعِرُ عَلَى وَصْفِ نَاقَتِهِ وَنَوَاقِصِ أَصْحَابِهِ وَمَا تَعَانِيهِ مِنْ
 عَذَابِ الرِّحْلَةِ الشَّاقَّةِ الطَّوِيلَةِ ، وَمَا أَكْثَرَ مَا يَصُورُ نَفْسَهُ وَقَدْ تَوَسَّدَ ذِرَاعِ
 رَاحِلَتِهِ بِاللَّيْلِ ، أَوْ نَامَ إِلَى جَانِبِهَا ، وَكَأَنَّمَا هُوَ وَهِيَ شَخْصٌ وَاحِدٌ ، وَكَأَنَّهُ
 حِينَ يَصِفُ عَذَابَ الرَّاحِلَةِ إِنَّمَا يَتَحَدَّثُ عَنْ نَفْسِهِ . لِذَلِكَ يَقْرُنُ حَالَهُ بِحَالِهَا
 وَحِينَهُ إِلَى حِينِهَا فِي صُورَةِ مَأْلُوفَةٍ فِي الشَّعْرِ الْجَاهِلِيِّ الْأُمَوِيِّ لَكِنَّا عِنْدَ ذِي
 الرِّمَّةِ أَكْثَرَ تَفَرُّدًا وَأَفْصَحَ دَلَالَةً : (٥)

(١) الطَّلَا : وَلَدَ الطَّيْبَةِ .

(٢) كَأَنَّا قَاصِدُونَ لِعَهْدِهَا : أَيُّ كَأَنَّمَا تَتَجَهَّوْنَ إِلَى الْمَكَانِ الَّتِي خَلَفْتَهُ فِيهِ .

(٣) الْوَاسِجَاتِ الْمَوَاطِلِ : الْإِبِلُ السَّرِيعَةُ .

(٤) شُقَّةٌ : سَفَرٌ بَعِيدٌ . زَوْلَا : خَفِيفًا . جَرَّازٌ : قَاطِعٌ .

(٥) الدِّهَوَانُ ص ٥٩ . بَرَحَ : عَذَابٌ وَشَقَّةٌ . لَزَّتْ كِرَامَهُ : قِيدَتْ سَاقَهُ . تَقَادَزْنَ أَطْلَاقًا : أَيُّ رَحَلْنَ
 عَنْهُ يَتَلَوْنَ بَعْضُهُمَا بَعْضًا . قَارَبَ خَطْوَهُ عَنِ الْفَنُودِ تَقْيِيدٌ : مَنَعَ التَّقِيدَ انْطِلَاقَهُ وَرَاءَ رِفَاقِهِ مِنَ
 الْإِبِلِ . قَاضِيهِ : قَاطِعُهُ .

— متى تظفني يا مَيَّ عن دار جيرة
أَكُنْ مثل ذي الألف لُزْتُ كُراعَه
تقاذفن أطلاقاً ، وقاربَ خطبوه
نابئنَ ، فلا يسمعنَ ، إن حنَّ ، صوته
لنا والهوى برَّحَ على من يغالبه
إلى أختها الأخرى ، وولى صواجه
عن الذَّودِ تقييداً ، وهنَّ حباثه !
ولا الحبْلُ منحلٌّ ، ولا هو قاضيه

• • •

وإذا كانت الرحلة هي الحركة الكبرى لدى الشاعر ، فإن كل شيء يبدو
لعينه أو وجدانه في حركة على نحو ما ^(١) . فالطلل — كما رأينا في الشعر
الجاهلي — يبدو برغم أنه رمز للخواء حافل بالحركة أو بالتناقض بينها وبين
السكون :

— ديار لمي ، أصبح اليوم أهلها
وهبت بها الأرواح حتى تنكرت
— ولم يبق منها غير آري خيمة
أقامت به خرقاء حتى تعذرَّت
وجال السفا جتولَ الحباب وقلصت
وهاجت بقايا القلقلان وعطلت
— يا دار مية ، لم يترك لنا علماً
سُقياً لأهلك ، من حي نفسهم
— ألا يا دار مية بالوحيـد

على طيبة زوراء شتى شعوبها
على العين نكباواتها وجنوبها
ومستوقدٌ بين الخصاصات هامدٌ
من الصيف أحباس الثوى والفراقد
مع النجم عن أنف المصيف الأبارد
حواليه هُوج الرياح الحواصد ^(٢)
تقادمُ العهد ، والهوجُ المراويد ^(٣)
ريبُ المنون وطبات عباديد
كان رسومها قطع البُرود

(١) سبق إلى ملاحظة هذه الظاهرة الدكتور يوسف خليل في كتابه عن ذي الرمة . ثم كيلاني حسن
— عنه في كتابه عن الشاعر .

(٢) الديوان ص ١٧٠ . أحباس الثوى : الماء المحتبس في ذلك المكان . السفا : شوك .
ومنى البيت : أن التبات قد جف في الصيف فطارت الرياح سقاء بعد أن ذهب البرد بظهور
نجم الصيف . القلقلان : ثمر . حواليه : ما أثمر منه .

(٣) الديوان ص ١٨٢ . علماً : أي دليلاً نعرفها به . الهوج المروايد : الرياح التي تذهب ونجمه .

سقاك الغيث أوله بسجسل كثير الماء ، مرتجزُ الرعود .
 — ألا يا اسلمي يا دارمي على البل ولا زال منهلاً بجرعائك القطرُ
 وإن لم تكوني غيرَ شامٍ بقفرةٍ تجرُّ بها الأذيالَ صبيفةً كدُر

والرَّحل عند الشاعر دائم الحركة متسقا :

كَأَن قَتُودِي فَوْقَهَا عَشْرُ طَائِرٍ عَلَى لَيْثَةٍ سَوَّاءَ تَهْفُو جُنُوبَهَا (١)

والهسة حركة تقرن بحركة بعض عناصر الطبيعة :

يَجْلُو نَبْطُهَا عَنِ وَاضِحٍ خَصِيرٍ تَلَأْلُؤُ الْبَرْقِ فِي ذِي لِحَةٍ بَرْدٍ

والركب لا يمتازون اليه بل « يخطون غَوْلَه » وهو لا يمتد أمامهم ، بل
 « يرمي » بهم في أرجائه البعيدة :

وَنَبِهَ خَبَطْنَا غَوْلَهَا فَارْمِي بِنَا أَبُو الْبُعْدِ مِنْ أَرْجَائِهَا الْمُتَطَاوِحِ

والأصداء ليست مجرد أصوات في الهواء لكنها حركة صاخبة :

وَمَهْمَةٌ طَامَسِ الْأَعْلَامِ فِي صَخْبِ الْأَصْدَاءِ ، مَخْطَلٌ بِالتُّرْبِ دِيحُوجٌ (٢)

ونستحيل فهم الجبال في عين الشاعر إلى خيل سراع يباري بعضها بعضا :

تَرَى الْقُنَّةَ الْقَوْرَاءَ مِنْهُ كَأَنَّهُمَا كُئِيبٌ يَبَارِي رَعْلَةَ الْخَيْلِ فَارِدُ

وما أكثر ما « يلعب » الآل على تلك القنن أو على الصخور والرمال ،

وما أكثر ما « يسبح » على القمم أو تسبح فيه القمم والإبل . والآل أو السراب

ظاهرة أثيرة عند شعراء ذلك العصر والعصر الجاهلي من قبله ، كلما صوروا

(١) لينة سرقاء : نخلة طويلة . تهفر : تميل .

(٢) ديجوج : مظلم .

الرحلة الجاهدة في هجير الصحراء . ولعل من أكثر هذه الصور تجسماً قول
ذي الرمة ^(١) .

وحومانية ورقاء يجري سراياها بمنسحة الأباط حذب ظهورها
تظلّ الوحاف الصّدة فيها ، كأنها قراقير موج غصّ بالسّاج قيرها
ملجّبة في الماء ، يعلو حبابه حيازيمه السّلى وتطفو سطورها

وقوله أيضاً : ^(٢)

وخرق إذا الآل استحارت نهاؤه به ، لم يكد في جوزه السير ينجع
قطعت ، وورقراق السراب كأنه سائب في أرجائه ترتبع
وفد ألبس الآل الأياديم ، وارتقى على كل نشز من حواشيه ميقتع

• • •

ويغوى ذو الرّمة معاصريه وسابقيه جميعاً في ولعه العجيب بمظاهر القبط
والهاجرة ، في صيف الصحراء ، وكأن الرحلة عنده تجري في جحيم مشبوب ،
تشوى الرمال والصخور والحيوان والإنسان ، وكأنما « يعشق » الشاعر ذلك
القبط ويربط بينه وبين الحب وموطنه :

أصيداء ، هل قبط الرّمادة راجع لياليه ، أو أيامهنّ الصّوالح ؟
وإلى جانب احتفال الشاعر بتصوير جفاف الكلأ ونضوب الماء وحرّ
الريح ، يلتفت إلى مظهر من مظاهر المعاناة ألوف في شعر ذلك العصر والعصر
الجاهلي ، لكنه يكثر منه ويتفتن في بعض صوره . فهو يرصد الضب والحرباء

(١) الديوان ص ٣٩٨ . منسحة الأباط حذب ظهورها : يعني الإبل التي سأل العرق من أباها .

الوحاف الصّدة : الهجارة الفضة السوداء . قراقير : سفن . حيازيمها : صلورها .

(٢) الديوان ص ٤٣٦ . خرق : أرض بعيدة مقفرة . استحار : تجمع . نهاؤه : غداؤه . جوزه :
وسطه . سائب : ثياب كتان . ترتبع : تجمي وتذهب . الأياديم : البراري . نشز : مرتفع
من الأرض . ميقتع : قناع .

— وهما من أكثر حيوان الصحراء احتمالاً للقيظ — فيصور أحدهما أو الآخر صديان مصهوراً ، أو مشبوحاً على جذع شجرة كأنه مصلوب أو مبتهل :

— كأن حرباءها في كل هاجرة
— ويوم يزير الظبي أقصى كناسه
أغرّ كلون الملح ضاحي ترابه
تلمت فاستقبلت من عنفوانه
وقد جعل الحرباء يبيض لونه
ويشع بالكئين شبحاً كأنه
— إذا اتجّ رَضْرَاضُ الحصى من وديقة
كأن يَدَيَّ حربائهما متشمساً
— وهاجرة من دون مية ، لم تقبل
بشيء مفقار يكاد ارتكاضها
كأن الفرند المحض معصوبة به
إذا جعل الحرباء ممّا أصابه
— وهاجرة غراء ساميت حدّها
تري الناعجات الأدم ينحى خلودها
لظي تلفح الحرباء حتى كأنه

ذو شية من رجال الهند مصلوبٌ
وتتزو كتزو المعلقات جنابُه
إذا استوقدت حيزانُه وسبابه
أواراً إذا ما أسهل استن حاصبه
ويخضر من لفح الهجير غابغه^(١)
أنحو فجرة على به الجذع صالبه
تلاقى وجوه القوم دون العصاب
يدا مذنب يتغفر الله ، ثاب^(٢)
قلوصي بها ، والجندب الجون يرمح
بآل الضحى والمجر بالطرف بمصح
ذرى قورها ينقد عنها وينصح
من الحرّ يلوي رأسه ويرنح^(٣)
إليك ، وجفن العين بالماء سافع
سوى قصد أيديها سمار مكافح
أنحو جرمات برّ ثوبيه شايح^(٤)

(١) المسقات : الوحش التي وقعت في الشراك وعلقت بها . حزانه وسبابه : أرضه المخزية وأرضه المستوية . أسهل : صار في أرض سهلة . استن : جرى . حاصبه : دقاق الحصى تطير مع الريح .

(٢) اتجّ : توفد . الرضراض : صفار الحصى . وديقة : حر الشمس في الهاجرة .

(٣) يرمح : يضرب برجله الأرض من شدة الحر . بمصح : يذهب . الفرند : الحرير الأبيض ، يشبه الشاعر به السراب الذي ينتشر على قسم الجبال . ينقد : يقطع . ينصح : يحاط .

(٤) الناعحات : الإبل . الأدم : البيض . ينحى خلودها : ينحى خلودها سوى قصد أيديها : أي تبيل حدودها انتقاء للهاجرة بعيداً عن اتجاه أيديها . برّ ثوبيه : خلعهما . شايح : ماد يديه .

— وآخر حرباء الفلاة الأصغر
 — يظل بها الحرباء للشمس مائلاً
 إذا حوّل الظلّ العشيّ رأيتَه
 — مناسمها خشم صلاب كأنها
 — تنزو القلوب بها ميتاً ، إذا اشتمت
 ونصّ حرباؤها فيها ذؤابتسه
 كأنه ذو صيد أو أعور^(١)
 على الجذل ، إلّا أنه لا يكبر !
 حنيفاً ، وفي قرن الضحى ينتصر^(٢)
 رؤوس الصّباب استخرجتها الظهائر^(٣)
 في الآل أعلامها ، خوفاً ، مع القور
 في صامع من لعاب الشمس مهجور^(٤)

ونستطيع أن نجد بعض التظائر لهذه الصور عند معاصري ذي الرمة .
 كقول جرير :

يحاذين البيرين ومنّ خووص
 يصادين الهواجر حين تمحى
 وقرن شوابك الزبد الجهاد
 وحرباء الفلاة أحتم صادي
 وقوله :

دويّة قدف تضحى جنادبها
 ورفقاً ، وحرباؤها صديان مهيوم
 وقول الطيرمач :

وقد عقتل الحرباء ، واصطهر التظي
 جنادب يرعن الحصى كل مرمع^(٥)
 وقوله أيضاً :

حين قال اليعفور ، واعتدل الظلّ ، وكانت فضونه وسدّه

(١) أصيد : مائل بوجهه كبراً .
 (٢) الجذل : أصل الشجرة بعد ذهاب فروعها . ومعنى البيت الثاني أن الحرباء يستقبل الشمس إذا طلعت ، ويدور معها إلى الغرب آخر النهار فكانت يولي وجهه قبلة النصارى وقبلة المسلمين .
 (٣) خشم : هراص .
 (٤) أعلامها : جبالها . القور : الآكام . صامع : شديد الحر .
 (٥) عقتل : صعد جذعها .

وانسى ابن الفلاة في طرف الجيدل وأعيا عليه ملتحمده (١)

وقول الأخطل :

ملاعب جنتان كأنّ تراهما إذا اطردت فيه الرياح مغربل
أجرت إذا الحرباء أوفى كأنه مُصلّ يمان أو أسير مكبل (٢)

وقوله :

إذ لا تجهسني أرض المدو ولا صف البلاد إذا حرباؤها نجدلا
يظل مرتبياً للشمس تصهره إذا رأى الشمس مالت جنبه ، عدلا
كأنه ، حين يمتد النهار له إذا استقلّ ، يمان يقرأ الطولا (٣)

• • •

والصحراء التي تبدو للناظر غير الخبير قفرا ممدا يكاد يخلو من الحياة والحركة ، تتكشف على حقيقتها لحواس الشاعر النافذة ووجدانه الذي أرففته التجارب الطويلة ، فإذا هي عالم - يشبه الغابة - يعج بالحياة والأحياء ، والأشياء والنقائص ، والمآسي و « بعض » الأفراح .

وحياة هذه « الغابة الرملية » تقوم على الصراع بين القوي والضعيف واللقاء بين الحياة والموت ، والمواجهة بين إرادة البقاء عند الحيوان والإنسان ، وعوامل الفناء متمثلة في عناصر الطبيعة وأطماع الإنسان والحيوان . فالحر والقر والرياح والظلم والكلال والضلال تطارد الأحياء في كل مكان ، والأحياء أنفسهم يطارد بعضهم بعضا ويأكل بعضهم لحم بعض : المباع .. والظباء والمها ، والكلاب .. والصياد والثيران والحمر ، والصقور والعقبان .. والقطسا

(١) اليعفور : الظبي . وكانت فضوله وسده : أي وتوسد الظبي ما بقي من الظل . ابن الفلاة : الحرباء ، ملتحمده : ملجؤه .

(٢) أوفى : قام .

(٣) جدل : مال . استقل : قام . الطول : طوال السور من القرآن .

والجبارى وضعاف الطير ، والإنسان .. والإنسان ! حتى الجوارح والسباع يطارد بعضها بعضا ويأكل بعضها لحم بعض ، فالعقاب تحاول أن تختطف الذئب فلا ينجيه إلا أن يلوذ منها ببعض الصخور بعد أن رأى الموت رأي العين

ولا غرو أن يجد الشاعر ربح الموت في كل مكان وبحس الشكل والنوح في وجوه كثيرة من الصوت والحركة وغيرها من مظاهر الطبيعة . فالإبل الضامرة المرهقة تبدو لعين الشاعر نوائح متأجرات لكي ينحن في ماتم :

محانيق تضحي وهي عوج كأنها . يجوز الفلا متأجرات نوائح
وأنيها ينتهي إلى سمعه كأنه أنين مصدور :

ثن ، إذا ما التمع بعد اعوجاجها تصوب في حيزومها ثم أصعدا (١)
أنين الفنى الملول ، أبصر حوله على جهد حال ، من ثناياه عودا

والقوس - وهي في كثير من صور الشاعر رسول الموت للثيران والحرر -
تفجع تفجع الشكالي :

له نبعة عطوى ، كأن ربنها بالوى تعاطنه الأكف الموسع
تفجع لكل يمد وعن ، تحرمت بنيا بأمس الموجعات القرائع (٢)

وصوت حمار الوحش وهو يغذ السير ينتهي الى سمع الشاعر هو أيضاً
كنجيب الشكالي :

كأن هوى الدلو في البئر شله بذات الصوى آلافه وانشلها
له أزمّل عند القذاف كأنسه نجيب الشكالي تارة واعتواها (٣)

والشمس تبدو له عند الغروب كأنها تختضر :

(١) يعني الشاعر أن هذه الأبل قد حزلت حتى أصبح سير رحلها يعلو ويهبط فوق صدورها فتئن من الألم . ثناياه : خاصة أضفائه وأهله .

(٢) عطوى : سهلة . ألوى : وتر . القرائع : التي تفرح أي تجرح الفؤاد .

(٣) أزمّل : صوت . القذاف : العدو السريع .

فلما رأى الشمس : والشمس حية حياة الذي يقضي حشاشة نازع
والذئب محزون كالفصيل المهجور :

به الذئب محزون كأن عواء عواء فصيل آخر الليل مُحْتَلٍ (١)
والطرماع من أقرب الشعراء منهجا إلى ذي الرمة في وصف الصحراء ،
وفي شعره كثير من الصور المرتبطة بالموت والشكل والنوح ، وإن كانت تلك
الصور - في أغلبها - عند الشاعرين - من تقاليد الشعر الأموي والجاهلي على
اختلاف في « الصوغ » ومبدى التردد . ومن صور الطرماع قوله :

- وخرق به اليوم ترثي الصدى كما رثت الفاجع الناعمة
- يظل هزيز الريح بين مسامعي بها ، كالتجاع المأتم المتسوح
- فبات بنات الليل حولي عكفاً عكوف البواكي بينهن صريع
- يدعو العيرارُ بها الزمار ، كما اشتكى أليم تجاوبه النساء العود (٢)

والحق أن الموت - عند ذي الرمة وأمثاله من المولعين بوصف الصحراء -
يتلفف الحياة وهي بعد جنين لم يكمل . فما أكثر ما نصادف من صور لإجهاض
الناقة جنينها ، وما أكثر ما تسرع الذئاب فتقتات بلحومها وهي ما زالت في
مشيئتها ، من ذلك قول ذي الرمة :

- ترامت ، وراق الطير في مترادها دم في حوافيها وسخل موضع (٣)
- فلم تبيط على سفوان حتى طرحن سيخالهن وإضن آلا (٤)
- يطرحن بالأولاد ، أو يلتزمنها على قحس بين الفلا والمنساهر

(١) الفصيل : ولد الناقة ؛ محتل : جائع .

(٢) المرار : صوت ذكر النعام . والزمار : صوت الاتق .

(٣) ترامت : يعني الإبل ، أجهضت أجتتها ، فمرت الطير لذلك وهي تروود طاماً لها . سخل : ولد
الناقة .

(٤) وإضن آلا : وحد أشخاصا كالأصابع .

— ومغبرة الأفياف مسحولة الحصى دياميمها مبنوقة بالصفاصف
صدعتُ ، وأسلاءُ المهاري كأنها دلاءُ هوت دون النطاف النزائف^(١)

وتقوم الأصوات عند الشاعر مقام « الموسيقى التصويرية » لتلك الدراما
الصحراوية الفاجعة ، ويحيل إلى الشاعر في وحشته وكراله أنه يسمع عزيف
الجن وقرع طبولهم يزيد من رهبة المنظر وعمق المأساة :

— فلاة ، لصوت الجن في منكراتها هزيز ، والأبوام فيها نوائح !
— ورمل عزيف الجن في عقداته هدوءاً ، كضراب المغنين بالطبل !
— للجن بالليل في حافاتها زَجَلٌ^(٢) كما تجاوب يوم الريح عيشوم^(٣)
هتأوهنا ، ومين هنا ، لمن بها ذات الشماثل والأيمان هينوم^(٤)
دَوِيَّةٌ ودجى ليل ، كأنهما يَمَّ تراطن في حافاته الروم
— خللاء نحن الريح أو كل بكرة^(٥) بها من خصاص الرمث كل ظلام^(٦)
وللوحش والجينات كل عشيبة بها ، خيلقة من عازف وبغصام

بل إن إحساس الشاعر يبلغ حدا من التوفز يكاد يسمع معه صوت الصحراء
نفسها مختلطا غامضا ، غناء ونداء مبهمين يسمعهما من بعيد :

ودَوِيَّةٌ مثل السماء اعتسفتها وقد صبغ الليل الحصى بسواد
بها من حبس القفر صوت ، كأنه غناء أناسي بها ، وتناد

• • •

- (١) الأفياف : الأرض المستوية . الدياميم : الفلاة . مبنوقة : موصولة . والصفاصف : الأرض
المستوية أيضاً . الأسلاء : ج سلامشية الناقة أو الفرس . النطاف النزائف : المياه القليلة .
- (٢) زجل : صوت ، عيشوم : نيات يصدر صوتاً إذا هبت عليه الريح .
- (٣) في هذا البيت تصوير بديع لفزع الشاعر من الأصوات وإحساسه باحتلاطها وحركتها وإحاطتها
به عن يمين وشمال ، ممتداً في ذلك على تكرار الحروف — وهي ظاهرة واضحة في شعر ذي
الرمة سندرهما به . هينوم : هينة ، صوت مختلط غير مفهوم .
- (٤) خصاص الرمث : الفروج بين اغصان شجر ، هذا اسم . والمعنى أن الريح تهب خلال هذه
الاغصان بكثرة وفي الظلام . خيلقة : أي متماثلة ، تعزف الجن ، وبغصم الوحش .

ويجري الشاعر على ما رأيته عند الجاهليين في رصد صراع الحياة والموت في تلك المستويات الثلاثة السابقة . فيختار الثور - كما يختارون - رمزا للإرادة والمواجهة . والحرر الوحشية رمزا للقدرة على النجاة بالحنر والفرار . ويمثل بمصارع المها والظباء فواجع الحياة ومآسيها إذ يتسلل الموت إلى الأحياء الغافلين فيقتنص حياتهم أو يفجعهم في أعزائهم .

وسنعرض لتلك المستويات الثلاثة عند الأمويين فنحاول أن نحلل بعض صورهم في مظهرها المادي وما قد ينطوي عليه من دلالات .

• • •

وصورة الثور عند هؤلاء الشعراء - على ما بها من لمسات بدئية - صورة نمطية مكررة . رسم الجاهليون خطوطها الأولى وجسموا ملامحها وأبرزوا دلالاتها ، ثم تابعهم فيها هؤلاء الشعراء . على اختلاف يسير بينهم في اللمسات والألوان والحركة و « الصيغة » الشعرية .

فالشاعر يخجل إليه ، لشدة إعجابه بصلاية ناقته ونشاطها وحميتها ، أنه قد قد شدّ رحله على ظهر ثور وحشي قد اجتمع فيه من سمات القوة والسرعة والإقدام ما يبدو معه كأنه « مثال للكمال » في تلك السمات . على أن هذا الربط بين الناقة والثور لا يعدو أن يكون مجرد منطلق إلى رسم صورة حية مفردة لهذا الثور ، ينسى الشاعر خلالها ناقته وصلابتها ونشاطها وحميتها ويستغرق في تفصيل تلك الصورة بكل أجزائها وأبعادها . وقد يعود في نهاية الصورة فيشير إشارة سريعة إلى ناقته أو يتجاوزها إلى غيرها من جوانب القصيدة .

ويتابع الشاعر الثور - في الصورة الكاملة - منذ تفرده في مرعاه حتى يلجئه الليل والمطر إلى غصون أرطى^(١) يحتمي بها إلى الصباح . ثم يتابعه حتى يلتقي بالصائد وكلاهما في معركة ضارية يكون النصر فيها للثور بفضل

(١) الأرض : شجر .

قرنيه النافذين وحميته وقوته وحرصه على الحياة . ويترك الثور الكلاب خلفه صرعى والصياد كاسفا محزوناً ويعدو مبتعداً جذلان بما أصاب من نصر ومن نجاة .

وقبل أن تفصل القول في أجزاء تلك الصورة ورموزها ودلالاتها نقدم نموذجين لها ، أحدهما للقطامي والآخر للذي الرمة .

يقول القطامي (١) :

وكانَ تُشرقني فُؤُوقُ مَوَلِّعٍ	يرعى الدكادك من جنوب قطانا (٢)
بعواذب القفقرات بين شقيقة	وكثيبها ، ينتظر الحدائنا (٣)
لَهَقْ ، سقته من المحرم ليلة	هطلت عليه بديمة هطلاننا (٤)
فثنى أكارعه ، وبسات تجممه	رهم تليل تلاءه إمعانا (٥)
أرقاً تضاجكه البروق براجف	كسنى الحريق ، ولامع إمعانا
فقدنا صبيحة صوبها متوجساً	شئز القيام ، يقضب الأغصانا (٦)
بخصيس رابية ، يهز مذلقاً	صلبا ، يكون له الطلال دهانا (٧)
ففرى الحباب كأنما عبث به	ثقتان تنظمان جمانا
فلبينما هو غافل إذ راعه	يحمون . أرسلهم بنو ذكواننا
معهم ضوارٍ من سلوق كأنها	حُصْنٌ تجول ، تجرُّ الأرسانا (٨)

(١) الديوان ص ٦١ .

(٢) النمركة : الوسادة وهي هنا فوق الرجل . مولى : مخطط ويمنى به الثور . قطان : اسم موضع .

(٣) عواذب : مفردة بعيدة . شقيقة : قطعة خليقة من الأرض بين كثيبين .

(٤) لهق : شديد البياض . والشمراء يرددون هذه الكلمة كثيراً في وصفهم بياض الثور .

(٥) أكارعه : قوائمه . تجمه : تغليه . وهم : أمطار ضميقة دائمة . التلاع : المرتفعات .

(٦) شئز : قلق

(٧) مذلقا : أي قرنه . الطلال : ج ظل أي الندى

(٨) سلوق : قرية باليمن تنسب إليها الكلاب السلوقية .

فطلبني شأواً ، تخال غباره
وهلاً مخافتهم ، ثمت ردة
فسما وقام بذودهم بمهتف
فلذا خنسن مضي على مضوائه
حرجاً ، وكر كرور صاحب نجدة
ويكون حد منانه لأشدّها
فحسرن غير مخدشات أديمه
ويقول ذو الرمة (١) :

تقيظ الرمل حتى هزّ خلقتَه
ربلاً وأرطى نقت عنه ذوائبُه
أمتى بومنين مجتازا لمرتمه
حتى إذا جعلته بين أظهرهما
ضمّ الظلام على الوحشي شملتَه
فبات ضيفاً إلى أرطاة مرتكهم
إذا استهلّت عليه غيبّة أوجت
كأنه بيت عطار بضمنه

وغبارهم ، إذا التهب - دخاننا
ذكر القتال ، وحين آخر حانا
صلب القنّة ، كأن فيه منانا
ولذا لحقن به أصاب طعانا (٢)
خزي الحرائر أن يكون جنانا
قرماً ، وأكثرها له غشيانا
وغدا يروح تروحاً ، عجلانا

تروح البرد ، ما فيه عيشه رتب (٣)
كواكب القبط ، حتى ماتت الشهب (٤)
من ذي الفوارس ، قد هوانفه الربّ
من صجّة الرمل ألباج لها حيب (٥)
ورائع من نخاس الدلو متكب (٦)
من الكتيب بها دفء ومعتجب
مرايض العين حين يآرج الحشب (٧)
لطائم المسك ، يحويها وثنتهب (٨)

(١) خنسن : تأخرن . مضوائه : إقدامه .

(٢) الديوان ص ٢٤ .

(٣) خلقتَه : ما تخلف له من نبت في آخر الصيف . رتب : غلط وشدة .

(٤) الربل : نبت في آخر الصيف . الأرطى : نبات . كواكب القبط : أراد حر القبط الذي يقترن بتلك الكواكب .

(٥) حتى إذا أصبح وسط ألباج الرمل أي قسه . وهجمة الرمل : ما اجتمع منه .

(٦) رائع : أي يمي . وقت الشتاء . النخاس : ما ارتفع وتراكم من سحب أسود .

(٧) غيبة : دفقة شديدة من المطر .

(٨) لطائم المسك : أوعيته .

تجلو البوارق عن مجرمزٍ لهق
والودقُ يستنُّ من أعلى طريقته
يغشى الكناس بروقه ويهدمه
إذا أراد انكراساً فيه ، عن لسه
وقد توجس ركزاً مقفراً ندس
فبات يشتره ثادٌ ويسنده
حتى إذا ما جلا عن وجهه فلتق
أغباش ليل تمام كان طارقه
غدا ، كان به جناً قذاء به
حتى إذا ما لها في الجدر ، واتخذت
ولاح أزهر مشهور بنقبتيه
هاجت له جوع زرقٌ مخصرة
غصفت مهترقة الأشداق ضاربة

(١) كأنه متقبِّي يلتمح ، عزب (٢)
جول الجمان جرى في سلكه الثقب (٣)
من هائل الرمل متفاض ومُنكذب
دون الأرومة من أطاها طنب (٤)
بنأة الصوت ، ما في سمعه كذب (٥)
تذؤبُ الريح والسواوسُ والهضب (٦)
هاديه في أخريات الليل منتصب (٧)
تطامخ الغيم ، حتى ماله جوب (٨)
من كل أقطاره ، يخشى ويرتقب
شمسُ النهار شعاعاً بينها طيب (٩)
كأنه ، حين يعلو عاقراً ، طب (١٠)
شواذب ، لاحها التفريثُ والجنب (١١)
مثل السراحين ، في أعناقها العذب (١٢)

- (١) مجرمز : متقبض . لهق : أبيض - يريد الثور . يلق : قباء محشو .
(٢) الودق : المطر . يستن : يجري . طريقته : ظهره .
(٣) انكراسا : دخولاً . أي إذا أراد دخول الكناس عرض له من جذور أشجرة وأصوفا
« الأرومة » ما يمنه من الدخول .
(٤) ركزا : صوتاً خفياً . ندس : فطن .
(٥) يشتره : يقطعه . الثاد : الندى والقر . تذؤب الريح : هبوبها في كل وجه ، كما يفعل الذئب
حين يروح هنا وهناك . الهضب : الأمطار .
(٦) هاديه : أوله أو عنقه .
(٧) أغباش : بقايا ظلمة الليل ، وهو مفعول ذ « جلا » في البيت السابق . تصحح الغيم : تراكم
سواده . جوب : فروج بين السحاب .
(٨) لها : غفل . الجدر : ثبات . طيب : طرائق من السحاب .
(٩) عاقرا : كثيباً لا نبات فيه . والإشارة في البيت إلى الصبح .
(١٠) شواذب : يابسة لصورها . التفريث : التجويع . الجنب : شدة العطش . والحديث في البيت
عن كلاب الصيد .
(١١) غصفت : مثالية الآذان . مهترقة الأشداق : واسعتها . السراحين : الذئاب . العذب : سيور
توضع في أعناق الكلاب .

أَلْقَى أَبَاهُ بِذَلِكَ الْكَسْبِ يَكْتَسِبُ
إِلَّا الْفَرَّاءَ وَالْأَصِيدَ هَا، نَشَبَ (١)
يَلْحَبْنَ، لَا يَأْتِي الْمَطْلُوبُ وَالْمَطْلُوبُ (٢)
كَبِيرٌ، وَلَوْ شَاءَ نَجَّى نَفْسَهُ الْمَرْبُ !
مِنْ جَانِبِ الْحَبْلِ، مَخْلُوطًا بِهَا الْغَضَبُ (٣)
خَلْفَ السَّيْبِ، مِنَ الْإِجْهَادِ تَنْتَحِبُ (٤)
أَوْ كَادَ بِمَكْنَهَا الْعُرْقُوبُ وَالذَّتَبُ
إِذْ جُلْنَ فِي مَعْرَكٍ يُخْشَى بِهِ الْعُطْبُ
كَأَنَّهُ الْأَجْرُ فِي الْإِقْبَالِ بِحَسَبِ ! (٥)
وَحُضًا، وَتُسْتَنْظَمُ الْأَسْحَارُ وَالْحُجُبُ (٦)
حَالًا وَيَصْرُدُ حَالًا لَهْلَهْمُ سَلَبُ (٧)
وَزَاهِقًا، وَكَلَّا رَوْقِهِ مَخْتَضِبُ (٨)
جَذْلَانِ، قَدْ أَفْرَخَتْ عَنْ رُوعِهِ الْكُرْبُ (٩)
مُسَوِّمٌ فِي سَوَادِ اللَّيْلِ مَنْقُضُ (١٠)
وَنَاشِجٌ، وَعَوَاصِي الْجُوفِ تَنْشَخِبُ (١١)

وَمُطْمَعٌ الصَّيْدُ هَبَالٌ لِبُعَيْتِهِ
مُقَرَّعٌ أَطْلَسُ الْأَطْمَارُ، لَيْسَ لَهُ
فَانْصَاعُ جَانِبِهِ الْوَحْشِيُّ وَانْكَدَرَتْ
حَتَّى إِذَا دَوَّمَتْ فِي الْأَرْضِ رَاجِعَةً
خِزَابَةً أَدْرَكَتْهُ بَعْدَ جَوْلَتِهِ
فَكَفَّ مِنْ غَرَبِهِ، وَالْمُغْضَفُ يَسْمَعُهَا
حَتَّى إِذَا أَدْرَكَتْهُ وَهُوَ مَنَحَرَفٌ
بَلَّتْ بِهِ غَيْرَ طِيَّاشٍ وَلَا رَعِيشٍ
فَكَرَّ يَمُشِقُ طَعْنًا فِي جَوَاشِنِهَا
فَتَارَةً يَغْضُ الْأَعْنَاقُ عَنْ عَرُضٍ
يُنْجِي لَهَا حَادَ مَذْرِيٍّ يَخُوفُ بِهِ
حَتَّى إِذَا كُنَّ : مَحْجُوزًا بِنَافِذَةٍ
وَلَّى يَهْزُ أَنْهَامًا وَسَطَهَا زَعْلًا
كَأَنَّهُ كَوَكَبٌ فِي لَأْسِ عَفْرِيتَةٍ
وَهُنَّ : مِنْ وَاطِيٍّ لِنَيْبِي حَوَيْتِهِ

- (١) مقزع : خفيف الشعر . أطلس الأظفار : فوئاب بالية كابية اللون . نشب : مال .
- (٢) انصاع : ولي سريعاً . انكدرت : انقضت . يلحبن : يجرين جرياً سريعاً مستقيماً .
- (٣) الحبل : الرمل المستد .
- (٤) السيب : الذنب ، ذنب الثور .
- (٥) جواشنها : صدورها .
- (٦) يغض : يطمئ طمناً سريعاً . عن عرض : عن جانب . الأسحار : ج سحر أي الرقة . الحجب : ج حجاب ، الحاجز بين البطن والصدر .
- (٧) المردى : هنا بمعنى القرن . يخوف : يتنفذ إلى الجوف . يصرود : يتنفذ . لطم : قاطع . سلب : طويل .
- (٨) محجوزاً بنافذة : مصاباً في جانبه بطمنة نافذة . زاهقاً : هالكا .
- (٩) يهز : يمضي سريعاً . زعلاً : نشيطاً . روعه : قلبه .
- (١٠) عفريتة : شيطان .
- (١١) نبي حويته : امعاه .

والناظر في هاتين الصورتين ، وأمثالهما المكررة عند هؤلاء الشعراء على اختلاف في الإيجاز والتفصيل ، يحس إزاء هذا « المثال الكامل » وما يجسّم الشاعر فيه من صفات وما ينسب إليه من مشاعر وما يرصد في حياته من لحظات ، أنه أمام رمز كبير يتجاوز الوجود الحيواني للثور وإن ظل مرتبطا في صورته المادية بهذا الوجود .

والحق أن الرمز العام واضح في أغلب الصور الشعرية التي ترصد الصراع بين الحياة والموت في عالم الصحراء ، لكنه يتخذ في صورة الثور — وهو انقمار على المواجهة والقتال والانتصار — وضعاً فريداً متميزاً عن سائر ألوان ذلك الصراع .

فالثور كأنه مغرب متفرد قلق ، يحيد الوحشة في ظلمة الليل وهبّ الريح ووقع المطر . وهو في تلك اللحظات التي يعمده فيها الشاعر لحوض معركة الحياة والموت ، بعيد عن قطاعه ، موغل في المراعي النائية ، وحيد مرموق ، يشرف فيلوح على قمة كثيب أو يهبط فيخفى عن العيون :

يبدو وتضمّره البلادُ ، كأنه سيفٌ على شرفٍ ، بسَلٌ ويُنمَدُ^(١)

وقد تتضمن الصورة في سياقها وبعض ألفاظها هذه المعاني الرامزة إلى الاغتراب والوحدة والقلق ، كما في قول القطامي :

بعواذب القفرات ، بين شقيقةٍ وكثيبها ، ينتظر الحدّثانِ
وقول ذي الرمة :

تجلو البوارقُ عن مُجرّمزٍ لهيقٍ كأنه مُتَقَبِّي يَلْمَقِ عَزَبُ
فبات يُشْتَرِه نَادٌ وَيُسْهَرُه تَذُوبُ الرِّيحِ والوسواسِ والمضب

ولعل نسبة « الوسواس » إلى الثور من أبلغ الدلالات على ذلك المعنى

(١) البيت للفرماح . الديوان ص ١٤٦ . شرف : مرقع من الأرض .

الإنساني الذي يلحظه الشاعر في تلك اللحظات الحافلة بالنبض والصراع في حباله .
ومن ذلك قول ذي الرمة أيضا من قصيدة أخرى :

صاحي المراتع بالبيداء في قَرَنٍ يدنو به الليل في ظلماء ديجورٍ
وقول الطرمّاح ، مشتركا مع ذي الرمة في بعض الفاظه ^(١) :

صاحي المراعي والطّيّاتِ ، كأنه بَلَقْتُ قَعَاوِرَهُ الْبُتَاةُ مَمْدَدُ
وقد يستخدم الشاعر أحيانا ألفاظ التفرد والقلق ذاتها ، كما في قول ذي
الرمة ^(٢) :

أَحْمُ الشَّوَى لَرْدَا ، كَأَنَّ سَرَاتِهِ سَنَا نَارَ مَحْزُونٍ بِهِ الْحَيُّ ، سَاهِرٍ ^(٣)
ولعلنا نلاحظ - إلى جانب وصف الشاعر الثور بأنه فرد - كيف جمع
الشاعر بين النار التي يشبهها بريق ظهر الثور ، وذلك الذي بات الحيّ جميعا
محزونين ساهرين من أجله .
ومن ذلك قوله أيضا ^(٤) :

كَأَنَّ نَجْمِي نَاشِطًا مَجْدَدًا أَسْفَعَ وَضَاحَ السَّرَاةِ أَمْسَدَا
أَخَا طِيرَادٍ مُسْتَهْبِلًا مَفْرَدًا أَخْنَسَ لِجَفِيلِ الضُّحَى مُزَادًا
بَاتَ لِمَيْيَةِ الْهَمِّ عَوْدًا حَوَانِمَا تَنْمُوهُ أَنْ يَرْقُدَا
إِلَّا غَشَاشًا ، حَافِيَا مُسْتَهْدَا

ومنه قول الطرمّاح ^(٥) :

-
- (١) الديوان ص ١٤٤ . صاحي المراعي : بميداعا وبارزها . الطيات : الرحلات . بَلَقْتُ : رنّام .
(٢) الديوان ص ٣٩٠ . أَحْمُ الشَّوَى : أسود القوائم . سَرَاتِهِ : ظهره .
(٣) الديوان ص ١٦٢ . فاشط : ثور وحشي يتنقل من أرض إلى أرض . لِجَفِيلِ الضُّحَى : أي
يجفل بالضحى حين تهاجمه الكلاب .
(٤) الديوان ص ٢٢٤ . الطرف : الملوك الدائم التنقل من مكان إلى مكان أو من هوى إلى هوى .
مَا يَبْنِي مَبَاةَ يَوْمَيْنِ : أي لا يقيم من سأمه يومين في مكان واحد . طَيْبُ نَبْةِ الْإِنْعَارِ : بيد
الرحلة .

طَرَفُ التَّنَائِفِ مَا يُبَيِّنُ مَبَادِئَهُ يَوْمِينَ ، طَيْبَ نَيْتِهِ الْإِنْعَارِ
وقد نسب الجاهليون من قبلُ تلك المعاني النفسية إلى الثور ، في سياق القصيدة
أحيانا ، أو مصرحين بها أحيانا أخرى . فمن ذلك قول زهير ^(١) :

كَأَنَّ كُورِيَّ وَأَنْسَاعِيَّ وَمِيثَرَنِي كَوْتُهِنَّ مُشِبًّا نَاشِطًا لِحِفَا
رَعَى بَغِيثَ لَأُورَاكَ فَتَنَاصَفَةً من الشتاء ، فلبما شاءه نَفَقَا
وَقَدْ يَكُونُ بِهَا حِينًا تَعَزُّبُهُ وَقَدْ تَطَرَّفَ مِنْ حَالَتِهَا أَنْقَا
مُرَّتِي الرِّيحَ رَوَّابَهُ وَجِبْهَتَهُ حَتَّى دَنَا مِرْزَمُ الْجُوزَاءِ أَوْ خَفَقَا
ومنه قول الأعشى ^(٢) :

كَأَنَّ كُورِيَّ وَمِيَادِيَّ وَمِيثَرَنِي كَوْتُهَا أَسْفَعُ الْخَلْدَيْنِ عَبَايَا
أَلْجَاهُ قَطْرٌ وَشَقَانٌ لِمُرْتَكَمٍ من الأَمِيلِ ، عَلَيْهِ الْبَغْرُ لِكِتَابَا
وَبَاتَ فِي دَفِّ أَرْطَاةٍ يُلَوِّذُ بِهَا يَجْرِي الرِّبَابُ عَلَى مَتْنِهِ تَسْكَابَا
وقول النابغة ^(٣) :

كَأَنَّ رَحْلِي ، وَقَدْ زَالَ النَّهَارُ بِنَا ، بَلَدِي الْبَحْلِيلُ ، عَلَى مَسَانِسٍ وَحِيدِ
وقول عبيد بن الأبرص ^(٤) :

وَكَأَنَّ أَقْتَادِي تَضَمَّنَ نِسْعَهَا من وَحْشٍ أَوْرَالٍ هَبِيطٍ مُفْرَدِ

(١) الديوان ص ٩٥ . الميثة : حشية يضمها الراكب تحته فوق الرحل . مشب : ثور وحشي
ممن . ناشط : يخرج من مكان إلى مكان . طق : أبيض . أوراك وناصفة : مكانان . شاءه :
سأه . نفق : ذهب . أنقا : كلاً جميل .

(٢) الديوان ص ١٤ . الميساد : الوسادة . أسفع الخدين : يريد به الثور . عيباب : طويل قوي .
شَقَانٌ : برد ومطر . مرتكم : مجتمع . الأَمِيلُ : الرمل . البغر : الدفعة الشديدة من المطر
إكتاب : انصباب .

(٣) الديوان ص ٩ . مسانيس واحد : أي وحيد آنس إلى وحدته .

(٤) الديوان ص ٤٣ . الأقتاد : ج قند ، خشب الرحل . أورال : اسم مكان . هبيط : كثير
الهبوط من مكان إلى مكان .

وقول عمرو بن قميئة (١) :

والفريد المُفْعَج الوجه ذا الجِدَّة يختار آمَنَات الرمال

• • •

ويبدو الثور في الصورة وقد حلَّ « ضيفا » على شجرة الأُرطاة بحتمي
بأغصانها من القر والمطر ، كأنه فارس قد نذر نفسه لمعركة مقدَّسة لا يدري
أين ومنى تقع ، لكنه يبيت « ينتظر الحدَّان » كما يعبر القطامي ، أو كمن يقضي
نلرا كما عبَّر لبيد من قبل (٢) :

فبات كأنه قاضي نذورٍ يلوذ بغرقَدٍ خَضِيلٍ وضال
وكما قال النابغة (٣) :

فبات كأنه قاضي نذورٍ شرى لله ، ينتظر الصباحنا
وتبدو عناصر الطبيعة في الصورة الشعرية كأنها من حول الثور نذر للعاصفة
التي توشك أن تهب والمُعركة التي حان أن تقع :

لحقَّ ، سقته من المحرم لبلةً عطلت عليه بديمة هطلاننا
فثنى أكارعه وبات نجمه رهمٌ تسيل تلاحه إماننا
أرقاً تضاحكه البروق براجفٍ كسنى البريق ، ولامعٍ لمعاننا

ولا يخفى ما في قول الشاعر « تضاحكه البروق » من مفارقة درامية بين
ظاهر اللفظ ومدلوله النفسي . فقد بلغت هذه النذر الطبيعية نفس الثور فأصبح
« متوجسا شتر القيام » بنفس عن قلقه بتقضييب الأغصان من حوله .

(١) الديوان ص ٤٥ .

(٢) الديوان ص ٧٧ . غرقد : نوع من الشجر ، وكذلك الضال .

(٣) الديوان ص ٢٥٢ . شرى لله : أي باع نفسه لله .

ولا تكاد تخلو الصورة الكاملة للثور من إشارة إلى المطر أو الطل وهو يتحدر فوق ظهره كأنه كرات من فضة :

— والبودقُ يَسْتَنُّ من أعلى طريقته جَوْلَ الجمان جرى في سلكه الثقبُ
— فبات عزوبا يحذر المزنُ مائه عليه كحدر اللؤلؤ المتسائر
— فسرى الحبابُ كأنما عشت به ثقبان تنظمان جمانا

وكأنما تمارس الطبيعة مع الثور ما يشبه بعض الطقوس الدينية ، فهي تغسله وتظهره ، وتطبخه قبل الممركة . ويبدو الربط بين الثور والشاعر الدينية صريحا في قول ذي الرمة (١) :

كأن ، والدجى في الليل منفسٌ ذو يَلْمَق من عنيق الفهز مقصور
إذا انجلي البرقُ عنه قام مبتهلا لله ، يتلوه بالنجم والطور
وقوله في الصورة الكاملة التي قدمناها :

فكرٌ يمشق طعنا في جواشنها كأنه الأجر في الإقبال يحتسبُ
والطيب من ألصق الأمور بتلك الشاعر القديمة ، ويذكره ذو الرمة في صورته البديعة واصفا نضوع الأرج من غيب الكناس غب المطر :

إذا استهلَّت عليه غَبِيَّةٌ أَرَجَّت مرايضُ العين ، حنى يَأْرَج الخشبُ
كأنه بيت عطار يضمه لطائم المسك ، يحويها وتنتهب
ومن إشاراتهم إلى هذه الطقوس ، قول الطرماح (٢) :

بَيَّتَتْهُ السماء من آخر الليل لـ بشؤبوبٍ مهذبٍ بِسَرْدُهُ
فهو طاف يزلُّ عن متنه القطر ، نقي إهابه صَرْدُهُ
ولا يخفى ما في قوله « نقي إهابه » من معاني الطهارة .

(١) الديوان ص ٣٧٠ . يلق : قباء . الفهز : نوع من الحرير .

(٢) الديوان ص ٢١٦ . صرده : بارده .

ومن قبل ، ورد الشعراء الجاهليون هذه الصورة ، فقال النابغة (١) :

مرت عليه من الجوزاء ساريةٌ تُزجى الشمالُ عليه جامد البردِ
وقال (٢) :

باتت له ليلةٌ شهباءُ تسفحه منها بحاصب شَقَانٍ وأمطار
ومن ذلك قول الأعشى (٣) :

وبات في دَفٍّ أرطاةٍ يلوذ بها يجري الرباب على متنيه تسكّابا
وقول زهير (٤) :

فأدركته سماءٌ بينها خلَلٌ تروي الثرى وتُسيل الصنصف القرِّقا
فبات معتصما من قرها لثِقاً رشَّ السحابُ عليه الماء فاطرِّقا
وقول عبيد بن الأبرص :

باتت عليه ليلةٌ رجبِيَّةٌ نَصَباً تسعُ الماءَ ، أو هي أبردُ

• • •

فلإذا انتهى الشاعر إلى المعركة بين الثور والكلاب ، رسم الثور فارسا يرى
كثرة أعدائه ويلترك مدى ضراوتهم فيخالجه شيء من الخوف في أول الأمر ، ثم
ما تلبث كبرياؤه أن تمسح عن نفسه الخوف فيندفع إلى غمار المعركة . ويتردد
كثيرا معنى الكبرياء ونفّة الفرار في أشعار الأمويين كما تردد من قبل عند
الجاهليين ، فيقول الطرماح :

(١) الديوان ص ٨ .

(٢) الديوان ص ٢٣٧ .

(٣) الديوان ص ١٤ .

(٤) الديوان ص ٦٦ . الصنصف : المستوى من الأرض . قرق : ألس . لثق : مبتل . اطرق :
ركب بعض شعره بعضا .

من خلال الألاء حايّن ، فانقضّ مكيباً ، ما يرعوي زؤدّه
ثم أدته كبرياء على الكرّ ، وحرّدت في صدره يحده (١)

ويقول أيضاً (٢) :

وولّى كتجم الرّجسم بعد عياده يضيّف ، وأشفى التفرّ نقرّ المعان
ملاً بائناً ، ثم اعترته حميئة على تشّحة من ذائد غير واهن

ويقول القطامي في النص الكامل أوردناه ، متجاوزاً إحساس الثور الغريزي
بالحمية إلى التصريح بمشاعر الفارس الذي يخزي أن تراه الحرائر في موقف
الجلين :

فلذا ختسن ، مضى على مضوائه وإذا لحقن به أصاب طعاننا
حرجاً ، وكرّ كرور صاحب نجدة خزي الحرائر أن يكون جباننا

وبصرّح ذو الرمة كذلك في صورته التي أوردناها بهذه المشاعر التي تبدو
تجسّماً لمشاعر فارس في مثل ذلك الموقف الضنك :

حتى إذا دوّمت في الأرض راجعه كيبرّ ، ولو شاء نجى نفسه الحرب
خيزاية أدركه بعد جولاته من جانب الجبل ، مخلوطاً بها الغضب

وقد تداول هذا المعنى كثير من الجاهليين من قبل ، فقال ليبد (٣) :

(١) الديوان ص ٢١٩ . الألاء شجر . حايّن أي رأى الكلاب . زؤده : خوفه . حرّد : فزع . وغضب .

(٢) الديوان ص ٥٠٨ . بعد عياده : بعد طلوعه . يضيّف : يشقّق ويخنّز . ومعنى الشطر الثاني
أن أدعى الحرب إلى النجاة هرب من يعاين الشطر ويدرك مداه .

ملاً بائناً : أي صحراء واسعة . وهو مقبول « ول » في البيت الأول . أي قصد أرضاً واسعة
يهرب فيها . على تشّحة : في جد .

(٣) الديوان ص ١٤٥ . أثب له : أتيج له . ضراء : كلاب ضارية . أقب : ضامر البطن .
السرّحان : الدئب . الصحيان : الصحاب .

حق أشيب له ضياءٌ مَكْتَلِبٌ يسمي بين أقبى كالسُرْحَانِ
فحمتي مقاتلته وذاد برؤوسه حمتي المحارب عورة الصُحْبَانِ
وقال النابغة (١) :

فلمّا أن دَتَوْنَ له تَأَيَّا ولولا بأوهٍ بحرى طمَاحَا
كُرُورَ الباسلِ البطلِ المحامي على عوراه ، كره أنفضاحَا
وقال أيضا (٢) :

حقى إذا الثور بعد التفرُّر أمكنه أشلى وأصل عَشْرًا كلُّها ضاري
فكر متحمبةً من أن يفرَّ ، كما كره المحامي ، حفاظًا ، خشية العار
وقال أوس بن حجر (٣) :

ولتى مجدًا ، وأزمعن اللّحاق به ، كأنهنَّ ينجيه الزنايرُ !
حقى إذا قلت نالتهُ أوائلُها ولو يشاء لتجتنهُ المشايرُ
كرَّ عليها ، ولم يفشل ، يُهَارِشُها كأنه بتولينٍ مسرور !

• • •

والشاعر - في الصورة الكاملة للقاء الثور والكلاب - يرسم الأجواء المادية والنفسية للصورة قبل المعركة وخلالها وبعد انقضائها . ويبدع ذو الرمة - إذا تجاوزنا غرابة بعض الألفاظ - في مزج الجو المادي بالجو النفسي ليلة المعركة ، وتبدو براعته في استخدام اللون والحركة في كثير من جوانب الصورة ، معبراً حيناً عن تفرد الثور ووحشته في تجسيم بديع :

(١) الديوان ص ٢٥٢ . تأيّا : قصد (إلى الكلاب) . البؤر : الكبرياء .

(٢) الديوان ص ٢٣٨ . الضمير في البيت الأول إشارة إلى الصائد .

(٣) الديوان ص ٤٢ . الشاير : من المتابعة (في الحرب) . لم يفشل : لم يصف أو يفر .

ضمّ الظلامُ على الوحشيّ شملته ورائع من نشاط الدلو منكب
وحينا عن قلقه وتوفره :

ينشئ الكناس بروقيه ويهلمه من هائل الرمل ، متفاض ومنكب
وقد توجّس ركزا مقفرا نَدُسُ نبأ الصوت ، ما في سمعه كذب
فبات يُشتره نأداً وبهده تلّوب الريح والوسواس والهضب

ومن أبدع المزج بين الجو المادي والنمسي في الصورة قول الشاعر « تلّوب
الريح » بمعنى هبوبها في كل وجه ، وكأنما الريح قد أصبح لها في تلك الليلة
المنذرة طبع الذئب ، فلا عجب أن ثارت الوسواس في نفس الثور ، وسمع نبأ
الصوت قبل لقاء الصياد وكلابه بزمن طويل .

ومزج الشاعر بين الجو العاصف وطلوع الصباح على الثور بعد ليله
الطويل ، ومشاعر القلق لمعركة ما زالت في ضمير الغيب ، لكن الثور يجذ ربحها
بفطرته ، فيقول مستخدماً مرة أخرى تلك اللفظة الموحية بطبع الذئب :

غدا ، كأنّ به جيئاً تذاء به من كل أقطاره ، ينشئ ويرتقب

وللي الرمة ولع واضح يرحد هبوط الظلام وانفراجه وظهور النور
وانحساره ، في صور مجازية فيها كثير من التجسيم ، بعضها أصيل مبتكر في
« صيغته » وبعضها ينظر إلى أصول من الشعر الجاهلي ، وإن ظل لها ، مع ذلك ،
تفرد خاص عند ذلك الشاعر القدير ، كما في قوله :

حتى إذا ما جلا عن وجهه فلق هاديه في أغريات الليل منتصب
ولاح أزهراً مشهوراً بنقبتيه كأنه ، حين يعلو عاقراً ، لب

وقوله أيضاً في صورة أخرى للثور والصياد والكلاب :

حتى إذا ما الدجى مالت أواخره مثل الرواق ، ولاحت جبهة النور

باكره قانص^١ يعنى بطاوية شُم الملائم أمثال الزناير^(١)

ويصف الشاعر المعركة وصفا حافلا بالعنف والكر والفر. عتمدا على معجمه الشعري الضخم وحسه اللغوي البصير بإيقاع الألفاظ وإيجازاتها هاجت له جوع زرق^٢ مخصرة ، شواذب ، .. « غُضْفٌ مُهَرَّتة الأشداق ضارية مثل السراحين » ، مجما الإحساس الجملدي في صورة نفسية « والغضف يسمعها خلف السبب من الإجهاد تتحب » ، مازجا بين الحركة المادية والنفسية :

- فكَرَّ يَمْشِقُ طَعْنًا فِي جَوَاشِنِهَا كَأَنَّهُ الْأَجْرَ فِي الْإِقْبَالِ يَحْتَسِبُ
- وَلَيْ يَهْزِ أَنْهَزَامًا وَسَطَهَا زَعِيلًا جَذْلَانِ ، قَدْ أَفْرَخَتْ عَنْ رُوعِهِ الْكُرْبُ

ويبرز الشاعر المعنى الرمزي لهذه المعركة وما ينطوي عليه اللقاء من طراد أبدي بين الموت والحياة فيقول :

فَانْصَاعَ جَانِبُهُ الْوَحْشِيُّ وَأَنْكَدَتْ بِلَحَبِّينِ ، لَا يَأْتِي الْمَطْلُوبُ وَالطَّلِبُ
فَالْمَطْلُوبُ لَا يَأْلُو جَهْدًا فِي الْفِرَارِ وَالطَّلِبُ لَا يَقْصُرُ فِي مَعَاوِلَةِ الْلِهَاقِ ،
وَالنَّجَاحُ وَالْقَتْلُ كِلَاهُمَا رَهْنُ بِإِرَادَةِ الْحَيَاةِ .

• • •

ونمضي المعركة إلى نهايتها المرسومة فينتصر الثور - أو الفارس المفرد رهز الحياة والإرادة - ويترك كلاب الصيد مضرجة بدمائها ، والصيد بعض بنانه تلما على خسارته في كلابه وعلى ما فاتته من صيد ثمين . وما دام صاحب الكلاب يمثل الطرف الآخر من الصراع فإن الشاعر يصوره على نحو زري يحط من قدره ، فهو دائما فقير جائع يرتدي الأطمار ويعني نفسه وزوجه وأولاده (بلحم

(١) الديوان ص ٣٧١ . شُم الملائم : طوال الوجوه يعني الكلاب .

طوي « طال ما اشتهوهُ . وهو يقف في خاتمة الصراع ندمان أسفا رمزا لمزمنة الموت أمام إرادة الحياة وقوة البطل . وهذه الصورة تتردد في شعر هؤلاء الشعراء سواء كان اللقاء مع الثور والكلاب أم مع الصائد وقومه ونبله ، وحمار الوحش . يقول ذو الرمة في النص الذي أوردناه :

ومطعم الصيد هبّال لبُعْثِيته ألقى أباه بذاك الكسب يكتب
مفرّج أطلس الأظمار . ليس له إلا الصّراء وإلا صيدها . تشب
ويقول :

عائِنَ طَرَادَ وحوشٍ مصبدا كأننا أطمارُهُ إذا عدا
جلّلتنَ مِرْحَانَةَ الفلاة مِمعدا ^(١)

ويقول :

وقد بات ذو صفراء زوراء نبعة وزرّق حديث ريشها ونصالها
أخو شقوة بأوي إلى أم صيبة ثمانية ، لحم الأوابد مألها ^(٢)
ويقول :

حتى إذا اختلطت بالماء أكرعُها هوى لها طامع بالصيد محروم
فبوا الرمي في نزع ، فحُم لها من ناشبات أخي جلاتن تسليم
وبات يلهف مما قد أصيب به والحُقب ترفّض منها الأضاميم ^(٣)

(١) الديوان ص ١٦٤ . عائِن : رأى أي الثور . مصيد : كثير الصيد بارع فيه . مِرْحَان : ذئب . مِمعد : يحسن الاختلاس .

(٢) الديوان ص ٢١٨ . صفراء زوراء : يعني القوس . وزوراء أي مائلة . نبعة : مصنوعة من شجر النبع . والشطر الثاني يشير إلى السهام الزرق المسنونة المريشة .

(٣) الديوان ص ٢٦٨ . بوا الرمي : هبّاه . والنزع أي القوس . هم لها : قدر لها . الناشبات : السهام . تسليم : سلامة . يريد أنها قد قدرت لها السلامة من تلك السهام . الحُقب : حمير الوحش . ترفّض : تفرّق . الأضاميم : الجماعات .

ويقول الطرماح :

صادفت طُلُوا طويلاً الطَوَى حافظَ العين قليل السَّامِ
مُنْطَوِي فِي مَسْتَوَى رُجْبِيَّة كانطواء الحُرِّ بين السَّلامِ
إِنْ يُصِيبُ صَيْدًا يَكُنْ جُلَّةً لعجائباً قوتُهُم باللَّحَامِ
أَوْ يَصَادَفْ خَفَقًا يُصَنِّفُهُم بعتيق الخَشَلِ دون الطَّعامِ^(١)

ويقول :

فلما غدا ، استدري له سيمطُ رملة لحولين أدنى عهدِه بالدواهِينِ
وبالغيسلِ ، إلا أن يُمِيرَ عَصَاةً على رأسه من فضِّ أليس حائنِ^(٢)

ويقول الفرزدق :

وقد أسهرتْ ذَا أسهمٍ بات طَاوِيَاً له فوق رُجْمِي مِرْقِيهِ وَحَاوِي حُ^(٣)

والحديث عن فقر الصائد وندامته مألوف في الشعر الجاهلي ولعلّ الرمز فيه أكثر وضوحاً لما في صورة القتال من تفصيل يجعلها أقرب ما تكون إلى معركة إنسانية بين البطل وأعدائه المتربصين . ومن ذلك قول النابغة مشيراً إلى الثور :

شكَّ الفريضة بالميدَرَى فأنفذها شك المييطر ، إذ يشفى من العَصْدِ
كانه ، خارجاً من جنب صفحته ، سَفُودَ شَرَبٍ نَسُوهُ عِنْدَ مُنْتَأَدِ
فظلَّ يتعجمُ أعلى الرُّوقِ منقبضاً في حالِك اللّونِ صدقي غير ذي أودِ

(١) الديوان ص ٤٢٤ . طلوا : ذئبا والمراد به الصائد . الطوى : الجوع . السام : السام . رجبة : فترة ، مكان يختفي فيه الصائد . الحر : الحية . السلام : الحجارة .

صجايا : أي أولاد الصائد اليتامى . اللحام : اللحم . خفقا : فشلاً . الخشل : عمر العوم .
(٢) الديوان ص ٥٠٣ . فلما غدا : أي الثور . استدري له : استتر ويخفي الصائد . سيمط : رملة : أي ملازم للمرلة كأنه سيمط لها . ودعى الشطر الثاني أن الصائد لم يتزبن ويتطيب ويقتل منذ صين ، إلا بما أصاب من عصارة يستخرجها من جوف ثور يصطاده . الأليس : الشجاع . الحائن : الذي حانت منيته .

(٣) الديوان ج ٢ ص ١٨٤ . فج المرفق : حده . وحاح : أصوات مبهمة .

ولا سبيلَ إلى عقلٍ ولا قودٍ
وإن مولاك لم يسلم ولم يصد^(١)

لما رأى واشقَّ إقصاءَ صاحبه
قالت له النفس : إني لا أرى طمعاً

ومنه قول عمرو بن قميئة :

يُهلُّ إذا رأى لحماً طريّاً
ورَدَن صواديّاً ورَدّاً كَبِياً
لما لاقت ، ذُعافاً يثريّاً
وطار القيدُحُ أشتاتاً شظيّاً
ولاقي يومه أسقاماً وغيّاً
بنبيء عيرسه أمراً جليّاً^(٢)

فأوردَها على طمحلٍ بَمَانٍ
فلنّا لم يَرَيْن كثيرَ ذعرٍ
فأرسل ، والمقاتل معوراتٍ
فخرَ التصلُّ منقوصاً رثيماً
وعضَّ على أنامله ليفاً
وراح بحسرةٍ ليفاً مصابياً

وقول الأعشى :

أحسن من ثعلبٍ بالفجرِ كَلابِياً
وذا القلادة محصوفاً وكسابياً
قد حالفوا الفقر والذؤاء أحقاباً^(٣)

حتى إذا ذرَّ قَرْنُ الشمس ، أو كَرَبَتْ
يُشلى عِطافاً ومجدولاً وسَلْهَبَةً
ذو صَبِيَّة ، كسبُ تلك الضاريات لهم

وقول أوس بن حجر :

(١) الديوان ص ١١ . الفريضة : هنا بمعنى جانب الكلب . والمدرى بمعنى القرن .

المبطر : البيطار . والمضد : داء يصيب الإبل في أعضائها .

السفود : قضيب من الحديد يشوى عليه اللحم . شرب : شاربين . مفتاد : مكن الشواء .

يمجم : يمسح . حالك اللون : يعني القرن . غير ذي أود : مستقيم لا عوج فيه .

واشق : اسم كلب . العقيل : إعطاء دية القتيل ، والقود : تمثل القتال . وفي العبارة سخرية واضحة .

(٢) الديوان ص ٩٩ . أوردَها : يعني حمر الوحش . طلل : أعبر خبيث ، صاموك ، يرهه

الصيد . هل : يصبح فرحاً . وردا كياً : خفياً . والمقاتل معورات لما لاقت : أي مكشوفة

للسهام . منقوصاً : ملتويّاً . رثيماً : فيه دم . القلح : السهم . شظيّا : متكرراً .

(٣) الديوان ص ١٤ . ثعل : اسم قبيلة . وما في البيت الثاني من ألفاظ أساء كلاب . الذؤاء : الشدة والحاجة .

صَدَّ غَائِرُ الْعَيْنِينَ ، شَقَّتْ لَحْمَهُ
أَخْرَقَتْ رَاتٍ ، قَدْ تَبَقَّنَ أَنَسَهُ
فَيَسَّرَ سَهْمًا رَاشَهُ بِمَنَّاكِبِ
فَأَمَلَهُ حَتَّى إِذَا أَنْ كَأَنَّ سَهْمَهُ
فَأَرْسَلَهُ مُتَبَقِّنَ الظَّنَّ أَنَسَهُ
فَمَرَّ النَّضِيَّ لِلذَّرَاعِ وَنَحَرِهِ
فَعَضَّ بِإِبْهَامِ الْيَمِينِ نَدَامَةً
سَمَامٌ قَيْظٌ ، فَهُوَ أَسْوَدُ شَاسِيفٍ
إِذَا لَمْ يُصَبِّ لِحْمَانِ الْوَحْشِ ، خَاسِفٍ
ظُهُارٍ لُؤَامٍ ، فَهُوَ أَعْجَفُ شَارِفٍ
مُعَاطِي يَدٍ مِنْ جَمَةِ الْمَاءِ غَارِفٍ
مُخَالِطٌ مَا تَحْتَ الشَّرَاسِيفِ جَائِفٍ
وَاللَّحْيَيْنِ أَحْيَانًا عَنِ النَّفْسِ صَارِفٍ
وَلَهْفٌ سِرًّا أَمَةً ، وَهُوَ لَاهِفٌ (١)

وقد يكون فقر الصياد وهيمته الزرية حقيقة واقعة ، لكن إلحاح الشعراء على ذكرها بهذه الكثرة يوحي بأن الشاعر يختار ويبرز من الواقع ما يلائم دلالاته النفسية التي قد ينطوي عليها ظاهر النص . وقد يكون ما وصفناه من تفرد الثور ووحشته وقلقه صورة من واقع حياته في بعض لحظاتها ، لكن اختيار الشاعر لتلك اللحظات بعينها واستخدامه لكثير من الألفاظ والعبارات الدالة على تلك المشاعر الإنسانية توحي بأن الشاعر يقدم - بالفطرة أو بالوعي - رمزا لذلك الصراع الدامي بين الحياة والموت حين تم بينهما المواجهة على هذا النحو . وتظل الصورة المادية الواقعية مع ذلك صورة فنية ، لها في ذاتها ما لها من جمال ومن ارتباط بالواقع .

• • •

أمّا المستوى الثاني لتصوير هذا اللقاء بين الحياة والموت فليس للحياة فيه قدرة على القتال ، لكنها إرادة البقاء تمنح الحيّ الأعزل سلاحاً غير سلاح

(١) الديوان ص ٧٠ . قترات : ج قتره مكان الصائد الذي يستتر فيه . خاسف : جانح مهزول . وقوله : بمناكب ظهار لؤام ، وصف لوضع خاص يكون للریش على السهام . الشراسيف : أطراف الضلوع . جائف : مصيب الجوف .
النضي : السهم . والمقصود أن السهم مر بفراخ حمار الوحش ونحره ولم يصبه . لهف أنه أي قال : لهف أمي !

الحرب يتقي به الموت المتربص عند مورد الماء ، عصب الحياة ومانعها في الصحراء .

فالحمار الوحشي لا يستطيع القتال كالثور ، إذ ليس له قرنان يذود بهما كقرنيه ، لكن له مع ذلك سلاحين يقومان مقام الروقين ويغنيان غناءهما في كثير من الأحيان ، هما الحنجر والهرب .

والصائد من جهة أخرى ليس في حاجة إلى أن يعد لهذا اللقاء كلاباً ضارية مدربة على الصيد والقتال ، بل يتدرع بالحنجر والتربص ويرمي عن قوسه من بعيد كأنه القدر الخفي .

وهذان هما جانباً الصورة البارزان في هذا الصراع : حذر وترقب ومبادرة إلى الفرار من جانب حمار الوحش ، واختفاء وتربص وانتهاز للفرصة من الصائد ، وبين الحنجر والتربص يقف القدر بالمرصاد فيطيش السهام من قوس تعودت أن تصيب ، وبزلؤها عن المقاتل فلا تكاد تتحذر إلا الأطراف والجلود . وينجو حمار الوحش — ولا نقول ينتصر — في ذلك اللقاء الخاطف المفاجيء بين الحياة والموت ولما يكذب يطفئ أوامه من ذلك المنهل الذي سعى إليه هو وأتته سعياً طويلاً بعد أن أجهدته وأجهدا القبط والظلم .

وإذا كنا قد رأينا الثور — في صور هؤلاء الشعراء — غربياً منفرداً يشعر بكثير من الوحشة والقلق ، فإن حمار الوحش عندهم على نقيض ذلك آنس في سربه ناعم في مرتعه لا يزعجه عنه إلا جفافه ، أو ذلك الظمأ الذي يستبد بحيوان الصحراء جميعه فيدفعه إلى التماس الماء أينما وجده . والحمار بين أثنائه ميد مسيطر يجمعها ويفرقها ويهذب الناشئ منها ويختار لها المورد الذي ترد ويسوقها إليه ويحدد لها لحظة الورود ، ويث فيها روح الحنجر والترقب . إنه — في الصورة — كشيخ القليلة المحنك الذي عركته التجارب فمحنه معرفة كأنها الفطرة الثانية تهديه الطريق وتجنبه المخاطر وتنجيه منها إذا صادفته . وكان الشاعر — في مقابل صورة البطل الفرد — يرسم صورة لمجتمع قبل منظم .

لذلك يعايش الشاعر - في صورته - حمار الوحش أكثر مما يعايش الثور ، ويرسمه في لحظات أمته بين سربه مليئاً بالحياة والقوة ومعاني السيطرة ، ويتابعه لحظة بعد لحظة وهو يسوق قطيعه إلى الماء هابطاً به القيعان حيناً ومشرقاً به الوهاد والكثبان حيناً آخر ، مستشرقاً أي الموارد يأتي وأياً يدع ، حريصاً على ألا يند من القطيع أحد ، بأسلوب لا يخلو من قسوة يراد بها الخير . ويطيل الشاعر الحديث عن لحظات الخنر والترقب ، والحرر تقدم رجلاً وتؤخر أخرى قبل أن ترد الماء ، على ما بها من شدة الظمأ ، كما يصف تحفز الصائد وهفته وانتظاره اللحظة المناسبة ، ونلمه إذا غطى رميته وإذ يراها تفر مذعورة إلى حث الأمن والنجاة .

وقد تطول الصورة أو تقصر لكنها لا تكاد تخلو من تلك الخطوط الأساسية التي يمكن أن نوحى بما تتضمنه من دلالات ورموز عن لقاء الحياة والموت .

وقبل أن نخفي في الحديث عن هذا اللقاء نقدم صورتين كاملتين له ، رسم أولاهما الفرزدق وصنع ثابتهما ذو الرمة ، وسرى كيف تتفق الصورتان في كثير من الملامح الأساسية وكثير من التفاصيل ، وكيف يتحقق فيهما معاً ذلك النمط المألوف من قبل في الشعر الجاهلي . وسرى فيهما مع ذلك هذا « الغريب » الذي قلنا إنه يرتبط عند الشعراء الإسلاميين والأمويين بوصف الإبل وحيوان الصحراء كما كان من قبل عند الجاهليين .

يقول الفرزدق ، مشبهاً ناقته - كالمألوف - بذلك الحمار الذي يأخذ في وصفه (١) :

... أو أخذري فلاة ظل مرتباً على صريمة أمر غير مقسوم (٢)
جَوْنٌ يُوْجَلُ عاناتٍ ويجمعها حول الخدادة ، أمثال الأناعيم (٣)

(١) الديوان ج ٢ ص ١٨٣ .

(٢) الأحدري : نوع من الحمر الوحشية . مرتباً : يعلو المראה أي المكان المرتفع . الصريمة .

الزيمة . والمراد أنه قد علا ذلك المرتباً لينظر أي طريق يسلك ، ولم يعقد عزمه بعد .

(٣) جَوْنٌ أسود . يُوْجَلُ : يضم في سرب . العانات : القطيع من حمر الوحش .

- (١) معانقاً للهوادي غير مظلوم
(٢) إلى جُمادى بزهرة النور معصوم
(٣) من ناصلٍ من سَفَاها كالمخاضيم
(٤) في بارح من نهار النجم مسموم
(٥) مُكْدَحاً ، بجنين غير مهشوم
(٦) أدنى بمنخرق القيحان مژوم
(٧) كضارب بقيداح القسَم مأموم
(٨) بُتُّ الخَبَارِ ، وتوبُّ للجراثيم
(٩) ينفي الجحاش، ويُرْزى بالمقاهيم
عيناً لدى مشرب منهن معلوم
(١٠) في غامض من قراب الأرض مغموم
(١١) كان الواحه ألواح محصوم
(١٢) فما ينم بجير غير نهيم
(١٣) إلا نثيم كأصوات التراجيم

عى بها أشهراً يقرؤ الخلاء بها
شهرى ربيع يلس الروض، مؤثقه
حتى إذا أنقض البهيمى، وكان له
تدكر الورد، وانضمت ثميلته
أرن، وانتظرته أين يعد لها
وظلل يعدل أي الموردين لها
أضارباً؟ أم مياه السيف يقر بها؟
حتى إذا جن داجي الليل ميّجها
بلمها مقرباً لولا شكاسته
حتى تلافى بها في مُسَي ثالثة
خرف عليها بجيراً، قد أعد لها
نابى الفراش، طري اللحم مطعمه
عاري الأشاجع، مسعور، أخوقنص
حتى إذا أيقنت أن لا أنيس لها

- (١) يقرؤ يتنعم أو يرمى . الهوادي : الأعناق ، أو أوائل القطيع .
(٢) يلس : يتناول بطرف لسانه . معصوم صفة لـ « ربيع » .
(٣) أنقض : أنهك . البهيمى : نبات يشبه الشمير . الناصل : الخارج . المخاضيم : السيوف القاطعة .
والمعنى أنه قد رعى هذا النبات حتى جف ولم يمد فيه إلا السفا الحاد كأنه السيوف .
(٤) الشيلة : ما بقي في جوف الحيوان من طعام .
(٥) أرن : صاح . مكح : يمشى . جنين : مستور
(٦) منخرق القيحان : الوديان المبيقة الواسعة
(٧) ضارب : اسم مكان . السيف : ساحل البحر .
(٨) الجبر : الأرض اللينة ذات التراب . الجراثيم : التراب المتجمع حول أصول الشجر .
(٩) مقرباً : سارياً بها إلى الماء .
(١٠) بجيراً : اسم الصائد .
(١١) محصوم : مكسور
(١٢) الأشاجع : هروق ظاهر الكف . كناية عن الشفة وطول الصناء .
(١٣) نثيم : صوت ضعيف

- نوردت وهي مَزُورٌ فرائصُها
 واستروحت ، تهرب الأبهارُ أنْ لها
 حتى إذا غمرَ الحوماتُ أكرُمها
 وساورتَه بالحبها ، ومال بها
 وقد تحرفَ حتى قال قد فعلتْ
 ثم اتحنى بشديد العَبْرِ بِمُفسِزه
 فمرَّ من تحت ألحيتها ، وكان لها
 فانفجرت في سواد الليل بنصبها
 فآب رامي بني الحرمان ملتفها
 فظل من أسف أن كان أخطأها
 ويقول ذي الرمة (٩) :

- كأنني ورحلي فوق أحقَبَ لاحتِ
 مُرَّ أمَّرتَ منته أسديتْ
 دعاها من الأصلاب ، أصلاب شُنْطَب
 من الصيف مثل المخلفات الرواجع (١٠)
 يمانية حلتْ جنوب المضاجع (١١)
 أخايدُ عهدٍ مستحيل المواقع (١٢)

- (١) نوردت : وردت الماء . البرائع : موارد الماء . القود المقادير : يعني أوجليها .
 (٢) استروحت : شئت الريح . القصية : اسم مكان .
 (٣) الحومات : مجتمع الماء . أكرُمها : سوقها . العلاجم : الضفادع .
 (٤) ألحيتها : ج لحي أي عظم الفك .
 (٥) تحرف : مال ، يعني الصائد . الميم العطاش . والمعنى أن وجوعها قد أصبحت واضحة له .
 (٦) الهواشي : الأوائل
 (٧) انفجرت : هوت . ينصبها : أي الحمار . مشهور : مذعور . والمعنى أنه يضطرها إلى ملاحقته ببطء السريع .
 (٨) فوقين : مشى فوق وهو موضع السهم من وتر القوس . عريان محطوم : يريد القوس .
 (٩) الدهوان ص ٤٤٩ .
 (١٠) لاحت : ضمره . مثل : طرد . المخلفات : الأتق . والحديث عن حمار الوحش .
 (١١) مر : حين البهتان . أمرت منته : أحكمته . أسدية : سحابة .
 (١٢) الأصلاب : الأراضي الصلبة . أخايد عهد : آثار سطر حفر في الأرض .

كما الأرض بهنمى غصّة حبشية
وبالروض مكنان كان حديقته
إذا استنصل الهيف السقا برحت به
فلما رأى الرائي الثريا بسدة
وساقت حصاد القلقلان ، كأنما
تردّفن خرشوماً تركسن بمتنه
ومن آبل كالورس نضجاً كسونه
على ذروة الصلب الذي واجه الماء
صياماً قدب البق عن نخراتها
يُبهن عن أقراهن بأرجل
فلما رأين الشمس ، والشمس حية
نحاهما لتأج نخوة ، ثم إنه
موشحة حقاً كان ظهورها
إذا واضع القريب واضخن مثله

تؤاماً ، ونمغان الظهور الأقارع (١)
زرايى وشتها أكف الصوانع
عراقية الأقباط نجد المربع (٢)
ونشت نطاف المبقيات الوقائع (٣)
هو الخشل ، أعراف الرياح الذعاذع (٤)
كُدوحاً كآثار الفؤوس القواطع (٥)
متون الصفا من مضمحل وواقع (٦)
سواخط من بعد الرضا للمراتع (٧)
بنهز كليماء الرؤوس الموانع (٨)
وأذنب زعر الهلب ، زرق المقامع (٩)
حياة الذي يقضي حشاشة نازع
توخى بها العينين ، عيني متالع
صفار صف مجرى سيول دوافع (١٠)
وإن سح سحاً خذرت بالأكارع (١١)

- (١) بهى : نبات . حبشية : سوداء لشدة خضرتها . نمغان : حيث يجتمع الماء . الظهور ما ارتفع من الأرض . الأقارع : الصلاب .
(٢) استنصل الهيف السقا : جبل له حدا كالنصل . الهيف : الريح الحارة . السقا : شوك البهي .
(٢) نشت : يبست . النطاف : بقية الماء . المبقيات الوقائع : الأماكن الصلبة التي تحتفظ بالماء .
(٤) القلقلان : نبات . الخشل : نبات .
(٥) الخرشوم : الغليظ من الأرض . تردفن : تركن .
(٦) آبل : عائد . الورس : نبات ذو صبغ أصفر .
(٧) ذروة الصلب : قمة ذلك الموضع . الماء : اسم مكان .
(٨) نخراتها : أنوفها
(٩) أقراهن : جنوبهن . الهلب : شجر الذهب . زرق المقامع : يريد الذباب .
(١٠) موشحة : ظهورها مخمخة الألوان . صفار صف : صفور في مجرى السيل .
(١١) واضح . عدا . التقريب : ضرب من الطور . صح : عدا علواً هيناً . خذرت : أسرعت . الأكارع : السوق .

وعاودته من كل قاع هبطته
فما انشق ضوء الصبح حتى تبيت
فلما رأين الماء قفراً جنوبه
فحومن واستفغن من كل جانب
صمغن الخلود ، والنغم نواشر
فخضخضن برد الماء حتى تصوبت
يذاوين من أجوافهن حرارة
فلما نضغن الروح أنصاف نضجة
يحاذرن أن يسمعن ترنيم نعمة
توجسن ركزاً من خفي مكانه
قليل نصاب المال ، إلا سهامه
فجالت على الوحشي تهوى كأنما
فأجلين عن خوف النية بعدما
أولئك أشباه القلاص التي طوت

جهماء جؤن يتبع الريح ساطع
جدلول أمثال السيوف القواطع
ولم يقض أكراء العيون المواجه^(١)
وبصغن بالأذنان حول الشرائع^(٢)
على شط مسجور صخوب الضفادع^(٣)
على الهول في الجاري شطور المذارع^(٤)
يجمع كأنباج القطا المتابع
يجؤن لإدواء الصرائر قاصع^(٥)
حدث فوق حشر بالفرصة واقع^(٦)
وإرثان إحدى المعطيات الموانع^(٧)
وإلا زجوما سهوة في الأصابع
بروقا تحاكي أو أصابع لامع
دنا دنوة المنصاع غير المراجع
بنا البعد من تعقي قسا فالمضاجع

• • •

ونستطيع أن نلمس « نمطية » الصورة و « دلالاتها » معا ، سواء في خطوطها العامة أم في تفصيلاتها وأجزائها . فالشاعر في كلتا صورتين يقابل بين ما كانت تنعم به تلك الحمر من كلاً مروع ، وما أصبحت تقاسيه من جفاف

(١) معنى الشطر الثاني : قبل أن ينهض النيام .

(٢) استفغن : نظرن .

(٣) نواشر : قلقة خائفة . مسجور : ملود .

(٤) تصوبت حل الهول : نزلت خائفة . شطور المذارع : أنصاف القوائم .

(٥) الروح : العطش . الصرائر : ج صارة ، شدة العطش . جؤن أي ماء جؤن ، أسود ، ويكون بمعنى الأبيض أيضاً . قاصع : قاتل . أي أن هذا الماء يقتل ما بها من غلما .

(٦) نعمة : نوس . الفوق مكان الوثور من السهم . حشر : ريش السهم .

(٧) المعطيات الموانع : القسي لأنها تصيب قسطي وتخطى فتتمنع .

المرضى وقلة الماء وقبض الصيف . ثم يتابع الحمر في سعيها إلى الماء وحذرهما
وتردهما حين قبله ، ويصف حال الصائد المتربص ثم فشله وندامته وهو ينظر
إلى الحمر مولية تطلب النجاة . والشاعران - داخل هذا الإطار العام -
يشتركان في « جزئيات » من الصورة جرى عرف الشعراء منذ الجاهلية على أن
يلتفتوا إليها حتى نراهم يشتركون أحيانا في الألفاظ والعبارات . من ذلك
إشارة الفرزدق إلى « الروض » الذي كانت ترعاه تلك الإبل وإلى نبات
« البهي » المنوع وما أصابه من جفاف حتى أصبح ما تخلف عليه من « سني »
كأنه السيوف القاطعة :

... شهرَي ربيعٍ يُلْسُ الروضَ مَوْتَهُ إلى جُمادَى ، بَهِرَ الروضِ مَعُومِ
حتى إذا أنْفَضَ البُهْمَى ، وكان له من نَاصِلٍ من سَلْهاها كالمَخاضِ
وإشارة ذي الرمة إلى تلك الجوانب بعينها من جوانب الصورة ، بالألفاظ
نفسها :

.. كما الأرضَ بُهْمَى غَضَتْ حَشِبَةً تَوَاماً ، وَتَقَعَانِ الظُّهُورَ الْأَقَارِعَ
وبالروضِ مِكَتَانُ كَانَ حَدِيقَهُ زُرَابِيٌّ وَشَتْنَاهُ أَكْفُ الصَّوَانِعِ
إذا اسْتَنْصَلَ الْهَيْفَ السَّطَايِرُ حَتَّى بِهِ عِرَاقِيَةُ الْأَمْيَاطِ نَجْدُ الْمَوَاسِعِ

ومن قبل ألم الجاهليون بهذه الجوانب وعبروا عنها ببعض تلك الألفاظ ،
كما في قول الأحمسي مثلاً في بداية صورته الكاملة عن حمار الوحش ^(١) :

رعى الروضَ فَالْوَسْمِيُّ حَتَّى كَانَمَا يرى بَيْبِيسَ الدَّوْ لِمَرَارِ عُلْقِمِ ^(٢)
وقول النابغة ^(٣) :

رعى الروضَ حَتَّى نَشِبَ الْغُدْرُ ، وَالتَّوْتُ بِدُحْلَانِهَا قِيَعَانُ شُرْجٍ فَأَيْتَهَبِ

(١) الديوان ص ١٨٠ .

(٢) يعني أنه لطول إلفه للمرضى الخصب ، يجد للمرضى الجفاف مذاقاً مراً كطعم العلقم .

(٣) الديوان ص ٧٥ .

وقول أوس بن حجر ^(١) :

وخبٌ سفا قُرْبَانِه وتوقّدت عليه من الصّمتين الأصالِفُ ^(٢)

ويقول ذو الرمة مشيراً إلى عين ماء ، في النص الكامل الذي أوردناه :

نحأها لتأجر نحوه ، ثم إنه توخى بها العينين ، عيني متالع

ومن قبله قال النابغة في صورة ماثلة ، مشيراً إلى المكان نفسه ^(٣) :

فراح يريد العين ، عين متالع يشلُّ بنات الأخدرى ويقطِبُ ^(٤)

ويقول الفرزدق في النص الذي أوردناه مشيراً إلى ما بالمرود من

ضفادع :

حتى إذا غمر الخومات أكرعها وعانقت مستنيمات العلاجيم

ومن قبله قال طرفة ^(٥) :

فتضيق ماء يدحل ساكناً يستنُّ فوق سراته العلجومُ

ويقول الفرزدق في النص السابق ذاكرة « مياه السيف » :

أضارجاً أم مياه السيف يقربها كضاربٍ بقداح القسم مأموم

ويذكر الأحمشي اللفظ نفسه في صورة ماثلة فيقول :

(١) الديوان ص ٦٨ .

(٢) خب السفا : ارتفع وطال . الأصالف : ج أسلف وهو المكاذب الصغرى . القرىان : ج قرى وهو سيل الماء .

(٣) الديوان ص ٧٥ .

(٤) يشل : يطرد .

(٥) الديوان ص ١٣٠ .

فأوردَها عَيْنًا من السَّيفِ رِيَّةً بها بُرٌّ مُثل الفِصِيلِ المُكْتَمِ (١)

ولسنا هنا في معرض الحديث عن « السَّرقة » أو « الأخذ » ، ذلك الموضوع الأثير عند نقاد العرب القدامى ، بل نريد أن نؤكد « غطية » تلك الصور ومقدار احتذاء الشعراء الأمويين لها في خطوطها العامة وأجزائها ومعجمها ، بما فيه من غريب أحسَّ به أهل العصر وسموه بالغريب . ومهما يبلغ ثبات ملامح البيئة في الصحراء وطبيعة القصور فيها فلا يمكن أن يفضي ذلك إلى أن يشترك الأمويون والجاهليون في تلك الأجزاء والألفاظ بعينها على هذا النحو الذي رأيناه . وليس بعيننا في هذا المجال تشابه الواقع عند هاتين الطائفتين من الشعراء بقدر ما نعتي بالصورة الفنية لتلك الواقع وتكرر كثير من جوانبها عندهم جميعا .

ولما كان لقاء حمار الوحش والصائد قائما على الختل والتربص فإنه لا مجال فيه لصراع الإرادة كما شهدنا في لقاء الثور والكلاب . وفشل الصياد فيما يطمع فيه من صيد ونجاة الحمر من سهامه ، رهن بأجل الحمر المكتوب وحينها الذي لم يحن بعد . فللقدر في هذا اللقاء دور ملحوظ ، إذ تقف الحمر في النهاية — برغم تردها وحذرهما — فريسة سهلة لرامٍ مدرب أخذ أهبتها واستعد بقوسه وسهامه ، لكن السهام تطيش والدرية تخيب ، وكأنما أطاحت يد خفية بيد الرامي السديد فأضلت سهامه مقاتلَ الرميّة :

— فمرّ من تحت ألحبيها ، وكان لها واقٍ ، إلى قدرٍ لا بدّ محموم .
(الفرزدق)

— فأجلّين عن خوفِ المنيّة ، بعدما دنا دنوة المنصاع غير المراجع
(ذو الرمة)

(١) الديوان ص ١٨١ برأ : ج برأة مكان الصائد . الفصيل : النخل الصغير .

ويردد ذو الرمة هذا المعنى أكثر من مرة في ختام صورته فيقول (١) :

فمرّ على القصوى النّضيّ فصدّه تليّة وقت لم يكمل كمالها
وقد كان يشقى قبلها مثلها به إذا ما رماها كبندّها وطحها
ويقول (٢) :

فبوا الرمي في نزع ، فحُمّ لها من ناشبات أخى جيلان تسليم
على أن أبلغ تصوير لهذا المعنى القلري وأصرحه قوله (٣) :

رمى فأخطأ ، والأقدار غالبّة فانصن ، والويل هيجبراه والحرب

• • •

أما المستوى الثالث لتصوير لقاء الحياة والموت في الصحراء فيتمثل في غدر فاجع ، يشال الصغار الضعاف في غفلة من أمهاتهم ، وينجع الأمهات الحائيات بأقصى ما يمكن أن تجمع به الأمومة . ترك الظبية أو البقرة الوحشية صغيرها في مكان خفي تظن أنه فيه بمأمن من السباع وتنتقل الى المرحى لتطعم ويدبر لبنها للصغير العاجز ، وقلبيها لا تفارقه الوساوس لحظة خوفاً عليه . وتعود وقد تجمع في ضرعها شيء من لبن فإذا ولدها الذي تركته كائناً ودبعا جميلا ، أشلاء ودماء « تحجل الطير حولها » بعد أن أتخمت بما خلفته لها الباع من الفريسة . وتنتقل الأم والهة حسرى لتجد - أحيانا - صائدا في انتظارها فتكمل الفاجعة في الصغير والأم معا .

ونلاحظ أن المستويات الثلاثة تلتجج من تفرد البطولة وعنفوانها إلى

(١) الديوان ص ٦٢٢ . النصي : سهم . تليّة وقت : بقية وقت ، يعني انه ما زال في عمر تلك الحمر بقية ولم يمن أجلها بعد .

(٢) الديوان ص ٦٦٩ . حم لها : قدورها . ناشبات : سهام . تسليم : سلامة .

(٣) الديوان ص ٢٢ . انصن تفرقن . والويل هيجبراه والحرب : أي فاقى كعادته : ويلي ، لو يا ويلاه !

بصيرة الخبرة — عند الجماعة وقائدها — وحسن حيلتها وقدرتها على الفرار في اللحظة المناسبة ثم إلى ذلك الموت الذي يتسلل إلى حياة عامة الأحياء بلا صراع ولا مواجهة .

ويتماطف الشعراء مع البقرة والظبية تعاطفا واضحا ، فكلتاهما ترتبط في نفوسهم بالحياة والحب والجمال . وما أكثر ما تغنى الشعراء منذ الجاهلية بما لعبون منها والظباء من جمال وما للفتات الغزلان من رشاقة ، وما أثر ما تذكروا أحباؤهم لمراى مهابة تنظر إلى ولدها من بعيد في حنان ، أو ظبية تلتفت على كتيب يحسم أنيق وجيد رشيق . فلا غرو إذا وجد الشاعر في فاجعة إحداهما بولدها ما يمس شغاف قلبه ويذكره بحبه الذي يبدو دائما أن يدا خفية تجمعهم فيه .

ولعل من أبلغ الصور عطفًا على الظبية وتمثيلا لأمويتها الحانية وشعورها بالعجز إلا عن الحب الصادق والرعاية الدائمة ، تلك الصورة البديعة التي يرسمها ذو الرمة في أبيات قلائل ، تبدأ — كالعادة — بالربط بين الظبية وصاحبه ، كما تبدأ صورة الثور أو الحمار الوحشي بالمقارنة بينهما وبين ناقة الشاعر . يقول ذو الرمة (١) :

كانَ عُرَى المَرْجَانِ مِنْهَا تَلَقَّتْ	على أمّ خشف من ظباء المشافر (٢)
رأت رَاكِبًا ، أَوْ رَاعِيًا لِفِرَاقِهَا	صَوَّيْتُ دَعَاهَا مِنْ أَعْيَسٍ فَاتَرِ (٣)
إِذَا اسْتَوَدَعْتَهُ صَفْصَفًا أَوْ صَرِيمَةً	تَنَحَّيْتُ ، وَنَصَّيْتُ جِيْدَهَا بِالمَنَاظِرِ (٤)
حَذَارًا عَلَى وَسْنَانٍ يَصْرَعُهُ الْكُرَى	بِكُلِّ مَقِيلٍ عَنْ ضِعَافٍ فَوَاتِرِ (٥)

(١) الديوان ص ٣٧٤ .

(٢) الخشف : وله الظبية . المشافر : الرمال .

(٣) الفراق : ما بين الخلبتين . أعيس : تصغير أعيس أي أبيض . والمعنى أن الظبية تلتفت لمراى راكب أو لسباع صوت صغيرها الجائع يدفعها لترضعه .

(٤) الصفصف : الأرض المستوية . والصريمة : الرملة المفردة المنقطعة عن سائر الرمل . تنحيت : ابتعدت . نصت جيدها : رفعت . المناظر : الأماكن التي تنظر منها . والمعنى أنها تبتعد عن المكان الذي تركت صغيرها فيه حتى لا تلتفت الانتظار إليه ، لكنها لا تغفل عن حراسته .

(٥) مقيل : وقت القيلولة . ضعاف فواتر : يريد بها قوائم الظبي الضعيفة .

إذا عَطَقْتَهُ ، غادرته ورامعها يجرّعاء دهنوية أو بحاجر ^(١)
وتهجره ، إلا اختلاسا ، نهارها وكم من عبٍّ ، رهبة العين ، هاجر
جلدار المنايا رهبة أن يفثنها وهي - إلا ذلك - أضعف ناصر ^(٢)

على أن الخلر لا يفني شيئا عن الأم العطوف ، فهي - إذا قدر للمنايا أن
تقوَّها بصغيرها - أضعف ناصر ، كما يقول الشاعر . وإذا ذلك تكمل الصورة
الشعرية الفاجعة ويلتقي العطف والخلر بالثكل والوكه .

ويصور القطامي فجعة بقرة باينها على هذا النحو الدامي فيقول ^(٣) :

كان نسوع رحلي حين ضمت حوالب غرّرا ومعاً جياعا
على وحشية خذلت خلّسوج وكان لما طلل طفل قضاعا
فكرت عند فيقتها إلىه فالفّت عند مريضه السباعا
لعين به ، فلم يركن إلا إهاباً قد تمزّق ، أو كراعا
فسافثه قليلاً ، ثم ولست لما لمبّ تثير به النقاعا
أجد بها النجاء فأصحبتهها قوائم قلمما اشتكت الظلاعا
كان سبيةً ممن سابري أعيرتها رداءً أو قناعا

وقد أولع الشعراء الجاهليون من قبل بتصوير هذه الأمومة المفجوعة وسبقوا
الأمويين إلى كثير من لحظاتها النفسية وعباراتها وألفاظها . ومن أكمل تلك الصور
وأجملها قول الأحمسي ^(٤) :

كانتها بعد ما أفضى النجاء بها بالشيطين ، مهاةً تبتغي ذرعا ^(٥)

(١) عطفته : أرضعته . الجرعاء : كتيب دمل .

(٢) معنى الشطر الثاني ، أنها أضعف ناصر إلا ما نيلك لولدها من حنان وحذر .

(٣) الديوان ص ٤١ . الحوالب : عروق الضرع التي يجري فيها اللبن . مما جياعا : جوعاً جامداً
خذلت : انقطعت عن سرجها . فيقتها : وقت ادوار لبنها . إهاب : جلد . كراع : ساق ،
طرف . سافته : شته . النقاعا : الغيار .

(٤) الديوان ص ١٠٧ .

(٥) الشيطين : مكان . النرع : ولد البقرة الوحشية . والإشار في « كانها » إلى نلقة الشاعر .

أهوى لها ضائيء في الأرض مفتحص^(١)
 فظل ينجدها عن نفس واحد^(٢)
 حانت ، ليفجتها بابن وتطمعه
 فظل يأكل منه ، وهي راقصة^(٣)
 حتى إذا فيقة في ضرعها اجتمعت
 عجلتي إلى المهد الأدنى ، ففاجأها
 فانصرفت فاقدًا ثكلي ، على عجل^(٤)
 وذلك أن غفلت عنه ، وما شعرت
 ... حتى إذا ذر قرن الشمس صبها
 بأكلب كسراع التبل ضاربة^(٥)
 للحم قديمًا ، خفي الشخص قدخشا^(١)
 في أرض فيء بفعل مثله خدعا
 لحما ، فقد أطمعت لحما وقد فجعا^(٢)
 حد النهار ، تراعي ثيرة رثعا^(٣)
 جاءت لترضع شيق النفس ، لورضا
 أقطاع مسك ، وسافت من دم دفعا^(٤)
 كل دهاها ، وكل عندما اجتمعا^(٥)
 أن المنية يوما أرسلت مبععا
 ذوال نبهان يبغي صحبه المتعا^(٦)
 ترى من القد في أعناقها قطعا^(٧)

ولعلنا نلاحظ أن الشاعر ينظر إلى الفاجعة - لا كأنها مجرد عدوان من وحش قوي على طلا ضعيف - بل يراها تمثيلا لطبيعة الحياة وتربص الموت بها في كل حين . فالسبع ليس إلا « وسيلة » تستعين به المنية : « بأن المنية يوما أرسلت سباعا » . وكذلك يعبر ذو الرمة بقوله « حذار المنايا .. رهبة أن يفتنها به » .

كما نلاحظ اشتراك القطامي مع الأعشى في بعض جوانب الصورة وألفاظها « فكرت عند فيقتها إليه ... حتى إذا فيقة في ضرعها اجتمعت ، فلم يتركز إلا إهاباً قد تمزق أو كراعا ... ففاجأها أقطاع مسك ، فسافته قليلا ثم ولت ... وسافت من دم دفعا ، فانصرفت فاقدًا ثكلي على عجل » . على أننا نلاحظ أصالة في التعبير عند الشاعر الجاهلي لانجدها عند الأموي ، كقوله البديع

(١) ضائيء : لاصق . مفتحص : متخذ أفعوصا أي جعرا يستتر فيه .

(٢) ثيرة : ثيران .

(٣) المهد الأدنى : أي أقرب مكان تركت فيه ولها . أقطاع مسك : قطع من جلد . سافت : شمت .

(٤) ذوال نبهان : صائد من بني نبهان .

(٥) القد : سير من جلد .

« جاءت لترضع شق النفس » تعبيرا عن ولد البقرة ، ثم قوله بعد ذلك مشيرا إلى وقوع الفاجعة « لورضعا » ا وقوله :

حانت ليفجعهما بابن وتطعمه
لحما ، فقد أطعمت لحماً ، وقد فجعا
وقوله :

فانصرفت فاقدًا ثكلى على عجل كل^٢ دهاها ، وكل^٢ عندها اجتمعا

• • •

ملاح فنية

إذا كنا قد لمسنا تشابها واضحا بين الخطوط العامة للصورة وبعض جوانبها احاصة عند الجاهليين والأمويين ، فلا بدّ أن يكون هناك — بالضرورة — بعض المشابه بين منهج الصورتين عندهم. والحق أن مظاهر الابتكار والأصالة في التشبيه والمجاز والمعجم الشعري وغير ذلك مما يستعين به الشاعر في رسم صورته ، تبدو قليلة عند الأمويين إذا قيست بما نصادفه من وجوه التقليد والاتباع .

وقد أكد أثر هذا التقليد أنه لا ينبغ من احتذائهم لبعض التشبيهات والمجازات والألفاظ فحسب ، بل من متابعتهم الجاهليين في «تصويرهم» الفني . فنحن نلاحظ أن الشاعر الجاهلي كان يسعى إلى أن يبرز الأشياء والأحياء في صورة يمكن أن نسميها «صورة الكمال» . لذلك نراه إذا تحدث عن شيء تركه فجأة فشبهه بشيء آخر يحدّه «أكل» صفة من ذلك الذي يتحدث عنه . فإذا وصف وجهها جميلا أمرغ فشبهه بالقمر أو الشمس لأنهما في حستهما أعلى للجمال والبهاء ، وإذا وصف ثغرا بادر فشبهه بالأفاح أو البرد أو شبه رضابه بالصهباء المزوجة بالماء أو العسل . ولو تعقّبنا ما في الشعر الجاهلي والأموي من تشبيهات ومجازات متصلة بهذا المعنى الأخير لرأينا ما نراه من تكراره العجيب على نمط لا يكاد يختلف من شاعر إلى شاعر إلا في بعض الألفاظ أو جوانب «الصياغة» . وإذا بكى الشاعر فإنه لا يقنع بالحديث عن ترقق الدمع في مآقيه أو انحداره على وجنتيه بل يحدّ له «صورة أكل» للانهمار فيشبهه بما يسيل من القرية البالية أو

الدلو المليء الذي يهتز على ظهر الناقة ^(١) . والبحر عند هؤلاء الشعراء هو « الصورة الكاملة » للكرم ، والأسد للشجاعة والسيف للصرامة والعزيمة ومضاء الهمة وغير ذلك من « البدائل » الكاملة . ولا بأس من أن يكون هناك أكثر من صورة للكمال للمعنى الواحد أو أن تتدرج الصورة من كامل إلى أكمل بتعداد التشبيهات أو بإضفاء صفات خاصة على البديل تمنع عليه تفردا يبدو معه أكمل وأمثل ، كما نراه في تفصيلهم لصورة البحر أو النهر الذي يقدمونه بديلا للجواد ، أو سمورة الصهباء والعسل والماء التي يرسمونها مثلا أعلى لعنوبة الرضاب ، أو الروضة التي جادها المطر فتفتحت أزهارها وتضوع أريجها ، بلجمال المرأة وطيبها .

ومن هنا كان خيال الشاعر الجاهلي — والأموي من بعد — على سبيل التقليد — دائم اليقظة لالتماس تلك « الصور من الكمال » وعقد وجود شبه بينها وبين ما يصفه من أشياء أو أحياء أو خواطر وعواطف . ولعل ذلك هو ما طبع الشعر العربي القديم بتلك السمة الغالبة من الرصد الخارجي ، اكتفاء بعقد الصلات بين ظواهر الأشياء التي قد تبدو بعيدة الصلة أو متناقضة أو مبغثرة ، يجمعها خيال الشاعر الراصد ويبث بينها من الوشائج ما يجعل بعضها بديلا لبعض .

ولعل ما عرف في الشعر العربي القديم باسم « المبالغة » هو وليد تلك النزعة الواضحة إلى الكمال ، قبل أن تتحول إلى « مبالغة » حقيقية عند المحترفين من الشعراء في العصر الأموي وما تلاه من عصور .

والناظر في شعر الطبيعة عند الأمويين يرى هذا السعي وراء « الأكمل » في صور كثيرة ، أغلبها احتذاء للجاهليين ، وقيلها مبتكر أصيل أو إضافة جادة إلى الصورة القديمة .

ولعل ذا الرمة — على كثرة صوره التقليدية — من أكثر الشعراء الأمويين

(١) راجع في ذلك مثلا ديوان زهير ص ٦٢ . وديوان ذي الرمة ص ٣ . وديوان الطرماح ص ٢٢٠

اهتداء إلى الأصيل أو قدرة على الإضافة إلى القديم بما يضيفه على صورته أحيانا من تجسيم أو ما يصوغها فيه من تعبير جديد .

ولن نحاول هنا أن نستقصي صورته وما بها من تشبيه ومجاز وصياغة مقلدة أو جديدة فإن ذلك يشغلي دراسة طويلة مفصلة ، ولكننا نكتفي ببعض ملامح يسيرة من صورته البارزة ^(١) .

ويصادف الباحث صعوبة خاصة في مثل تلك الدراسة الفنية تتمثل في أن ذا الرمة وغيره من المولعين بوصف الطبيعة قل أن يستغرقوا في تفصيل جوانب التشبيه أو المجاز ليلفخوا بها الصورة الفنية الكاملة ، بل نرى مجازاتهم وتشبيهاتهم منشورة في أبيات مفردة هنا وهناك داخل الإطار العام للصورة الكبيرة في وصف الرحلة أو الأطلال أو الحيوان أو الصيد أو غير ذلك من مظاهر الطبيعة والحياة في الصحراء . وقصارى ما يستطيع الباحث ، أن يجمع تلك اللحظات المتناثرة فيحاول أن يجد فيها انجاسا فنيا خاصا أو قدرة شعرية متميزة . وتلك ظاهرة يبدو أنها تعود هي الأخرى إلى ذلك السعي وراء الأكل فلا يكاد خيال الشاعر يستقر على شيء بعينه فيتأمله ويستبطنه ويخلق منه صورة كاملة في ذاته . وهذا أكثر ما نجد عند ذي الرمة من لمحات بديعة مفردة كانت كل واحدة منها جديرة بأن تكون لوحة كبيرة أصيلة لو لم يسرع الشاعر إصراع ناقته خلال تلك الرحلة التقليدية التي لا يكاد يتمهل فيها عند شيء إلا ريثما يتحول إلى غيره قانعا بتشبيهه هنا أو استعارته هناك .

ويصادف الباحث صعوبة أخرى في دراسته الفنية ، هي كثرة الغريب وتعاقبه وتركبه في عبارات تحتاج إلى كثير من النظر قبل أن تكشف عما وراءه من صور بديعة أو مقلدة . والحق أن ذا الرمة وغيره من كبار الشعراء في ذلك العصر قد نظروا إلى ألفاظ اللغة على أنها « تراث مباح » يستطيعون أن يستفحروا

(١) راجع في ذلك الدراسة الفنية الشاملة في الفصلين الثالث والرابع من كتاب « ذو الرمة شاعر الحب والصحراء » للدكتور يوسف خليف .

به كما أرادوا دون نظر إلى طبيعة عصر أو تطور ذوق أو طبيعة تجربة . ومن هنا
 هنا كان ما نراه أحيانا من مفارقات لغوية في الصورة الواحدة ، فيسهل معجمها
 ويرق أسلوبها في بيت ، ويصعب ويتعقد في بيت آخر ، وكأن ألفاظ اللغة
 كلها - على اختلاف إيقاعها وظلالها وإيحائها - رصيد مشروع يختار الشاعر منه
 ما يشاء .

وقد انتهى ذلك بالشعراء إلى أن تصبح الألفاظ عندهم أحيانا بديلا من
 التفنن . والتصوير . من ناحية ، وإلى براعة لغوية فائقة - عن وعي أو غير
 وعي - بالتلاف الحروف واختلافها واتساق الإيقاع واضطرابه ، وكل ما
 يتصل بملاقة الألفاظ بعضها ببعض في العبارة الشعرية ، من ناحية أخرى .

فمن الناحية الأولى كان يكتفي الشاعر ، مثلا ، لكي يعبر عن خاطرة أو
 إحساس أو جانب من صورة باستخدام سلسلة من الألفاظ المتعاقبة المتقاربة
 المعاني أو الإيقاع أو الإيحاء . ومن ذلك قول ذي الرمة :

أشْمُ أَغْرَازِمْ هِيرِزِيٍّ	يعدّ الراغبين له عيالا
رَبَاعٌ مَخْلَصٌ شَهْمٌ أَرِيبٌ	على من كان يبصر لن يفيلا
رِبْسَاعٌ أَقْبُ البَطْنُ جَابٌ مَطْرَدٌ	بلحبيبه صكّ المغزيات الوواكل
حَوَاءٌ قَرْحَاءُ أَشْرَاطِيَّةٌ وَكَفَّتْ	فيها الذهب وحفتها البراعم
كريم التارحب الفناء متوج	بتاج بهاء الملك أو متعمّم
أو حرة عَيْطَلٌ ثَبِجَاءُ مُجْفَرَةٌ	دعائم الزور ، نعمت زورق البلد

وكان لإيقاع « الغريب » عند الشاعر بديلا أيضا عن الإبداع أحيانا . أو
 صارفا له عن استقصاء الصورة أحيانا أخرى مكثفيا بما يقدر من « خصب »
 اللفظ وتعدد إيحائه أو أثر إيقاعه . وقد يجر هذا الولع بالغريب إلى اختلاط
 الصور عند الشاعر فيكاد يستوي معجمه في وصف البعير مثلا بمعجمه في وصف
 راكبات البعير الجميلات . كما في قول ذي الرمة ^(١) :

(١) الديوان ص ٥٠٤ .

على كل موارٍ أفانين — سيره
عَبَسَنِي الْقَرَأَ ضَخَمَ الْعَثَانِينَ : أَنَيْتَ
دَرْفَسَ رَمَى رَوْضُ الْقِدَافِينَ مَتْنَه
كَأَنَّ عَلَى أُنْيَابِهِ كُلِّ سَدْفَةٍ
إِذَا رَدَّ فِي رَقَشَاءَ عَجَبًا كَأَنَّهُ
وَفِي الْجُبَيْرَةِ الْغَادِينَ مِنْ غَيْرِ بَغْضَةٍ
بَعِيدَاتٍ مَهْوًى كُلِّ قُرْطٍ عَقْدَنَهُ
كَأَنَّ الْفَرَنْدَ الْخَسِرَوَانِيَّ لُثْنَهُ
نَوَضَحْنَ فِي قَرْنِ الْغَزَالَةِ بَعْدَ مَا

ونسوق مثلاً آخر لغريب ذي الرمة يصف ناقته :

مَرَاوِحَةً مَكْنَعًا زَلِيجًا وَهَزَةً
قَلْدُوفٌ بِأَعْنَاقِ الْمَرَامِسِلِ خَلْفَهَا
كَأَنِّي إِذَا انْجَابَتِ عَنِ الرِّكْبِ لَيْلَةً
خِدَبٌ حَنَا مِنْ ظَهْرِهِ بَعْدَ بَدْنِهِ
مِرَاسُ الْأَوَانِي عَنْ نَفُوسٍ عَزِيزَةٍ
نَسِيلًا ، وَسِرَ الْوَاصِجَاتِ الْنَوَاصِبِ
إِذَا السَّرْبِخُ الْمَعْنُ ارْتَمَى بِالنَّجَابِ
عَلَى مُقَرِّمٍ شَاقِي السَّدِيسِينَ ضَارِبِ
عَلَى قُصْبٍ مَضْمٍ الثَّمِيلَةَ شَاظِبِ
وَالْتَفَ الْمُتَالِي فِي قُلُوبِ السَّلَاطِبِ

أما براعتهم اللغوية التي انتهوا إليها ، من استخدام الألفاظ والعبارات
بحرية لا تعباً كثيراً بروح العصر أو مقتضيات التطور ، فتتمثل في مظاهر
كثيرة ، لها هي الأخرى أصول في الشعر الجاهلي ، لكنها هنا تتخذ شكل
الظاهرة الملموسة المطردة . من ذلك تنابع الحروف ، كالذي شهدناه عند جرير
والفرزدق .

ومنه قول ذو الرمة (١) :

(١) الديوان ص ٨٣ .

(٢) سبق إلى ملاحظة هذه الظاهرة كيلاني حسن سند في كتابه « ذو الرمة . شاعر الطبيعة وخبير » وإن كنا نراها ظاهرة عامة عند شعراء هذا العصر ، لها بعض السوابق في الشعر الجاهلي

ص : فجاءت كنود الحارثيين . يشلها
 ر : جذب البرى في عرى أزار أنفها
 ت . ج : وبالسبح حتى متى نختان حنة
 ج . ن : تسقى إذا عجن من أجيا دهن لنا
 ض : كأن رضيع المروم وقعها به
 م : ممرأ أمرت منتها أسديت
 ه : يتهماء هيماء وخرق أهيم
 إذا لاح ثور في الرءاء استحلته
 س : سماء جوت ذي سنابن معرض

مصلك تهاده صتحار صراح
 برامع من عتق الخوف منشور
 إلى قارب آت ، ولا لائر صادر
 عوج الأعنة أعناق العناجيج !
 خذاريق من بيض رضيع رضيعها
 بمانية حلت جنوب المضامع
 هوز عليه هبوات جثم
 بغوص هراقت ماء هن الهواجر
 سما رأسه عن مرتع مجحام

وقد نلاحظ من هذا القبيل مجانسة أحيانا ، في حروف بعض الكلمات في البيت الواحد وإن اختلف ترتيبها أو حركاتها في هذه الكلمات ، أو مشابهة في بعض الأحيان فيكون من الجناس المألوف ، وهي ظاهرة شائعة في شعر ذي الرمة قد لا يلتفت إليها القارىء إلا إذا فتش عن سر إحساسه بليقاع خاص للبيت أو العبارة الشعرية . ومنه قوله :

— فما أبين حتى إضن أنقاض شفة
 — أناة بجنداة كان إزارها
 — تراقب بين الصليب والخصب والمعا
 — ترى القلوة القوداء منها كفارك
 — ندى وتكرما ولباب لب
 — مناد سبثاة كان محالها
 — دوية ودجى ليل كأنها
 — أشبهن من بقر الخلاء أعينها
 — فيقبضن من عاد وصاد وواعد
 — إذا تنازع حالا مجهل قدف
 — إذا استرجست آذانها استأنست لها

حراجيج واحدود بن تحت البراذع
 إذا انجردت من كل درع وميفضل
 معا واحف ، شما بطيا نزولها
 تصدى لعينها فصدت حليلها
 إذا الأشياء حصلت الرجالا
 ضريس بطي من صفيح وجندل
 يم تراطن في حافاته السروم
 وهن أحسن من صيرانها صور
 كما انصاع بالسبي النعام النوافر
 أطراف مطرد بالحر منسوج
 أناسي ملحود لها في الحواجب

— من الراجعات الوُخْدَ رجعا كأنه مواراً مبارى صُنْعُ الرأس خاضبِ

وقد يحس القارئ في موسيقى الشاعر شيئاً من « التنعيم » أحيانا أو « الانسياب والامتداد » أحيانا أخرى ، فإذا فُتِش عن سرّ ذلك الإحساس وجدّه في كثرة التّونين وتتابعه مع حروف نون أخرى في العبارة نفسها ، أو في تتابع حروف المدّ متشابهة أو مختلفة . فمن مظاهر التنعيم بالنون والتّونين قوله :

— يصعدن رُقشاً بين عوج كأنها	زجاج القنّامنها نجم وعارِد
— ورقعن رَقماً فوق صهب كسونه	قنا الساج فيه الآنسات الخرائِد
— كانوا ذوي عددٍ وكثُرٍ وعائِرة	من السلاح ، وأبطالاً ذوي تَجَدِّد
— حُبَّت من زائرٍ أنّي اعتديت لنا	وكنّت منا بلا نَحْوٍ ولا صَدَد
— لما أذُنٌ حشرٌ وذَفْرَى أسيلة	وخذ كمرّة الغريّة أسجَح
— هي الشبه أعطافاً وجيداً ومُقَلَّة	وميّة أبهى بعدُ منها وأملح
— على مرّقب في ساعة ذات هبوة	جنادبها من شدّة الحرّ تمصّح
— ونجلو بفرعٍ من أراك كأنه	من العنبر الهندي والمسك يُصْبَح
— ومنهل آجنٍ قفريٍّ عَاضره	خضري كواكبه ذي عومضٍ لبد

وقد يجمع الشاعر بين التنعيم بالنون والانسياب بالحروف الممدودة فيستخدم مع النون المثني أو ضمير الجمع للمتكلم ، كما في قوله :

نحو صَبْنِ حَقاوين غار عليهما	طوى البطن مسحوج المقدّين صابح
— رأنا كأننا قاصدون لعهدهما	به ، فهي قدنو تارة وتزحزح

أما استخدامه للحروف الممدودة على نحو ظاهر فمنه قوله :

— نوح ذراعها وتومي بجوزها	حذارا من الإيعاد ، والرأس مُكَمَّعُ
— كأن مطايانا بكل مفازة	قراير في صحراء دجلة تسبح
— فظل يصادبها فظلت كأنها	على هامها سربٌ من الطير لوح
— بتهاء مقفّار يكاد ارتكاضها	بال الصُّحَى والمجرّ بالطرف يمصح

— تشكر البرى ونجافى عن سفائىها نجافى البيض عن برد النعاليج
— تناسيتُ بالهجران مياً وإنى إليها لحنان القرون طروبها
— يطيب تراب الأرض أن يتزلوا بها وتخال أن تعلو عليها المنسابرُ

ويعتمد الشاعر على تكرار لفظ بعينه في البيت ليعطي الصورة عمقا في المكان أو الزمان أو الإحساس مع وضوح في الإيقاع ، كما في قوله :

— بأجرعَ مقفارٍ بعيد من القرى فلاة وحقت بالفلاة جوانبُه
— نهزن فلاةً عن فلاة فأصبحت تزعزع بالإعناق والسير والجذوب
— إذا زفَ جُحجُح الليل زفت عيراضُه إلى البيض إحدى المخملات الذعالب
— هوئى تذرِف العيان منه ، وإنما هوى كل نفسٍ حيث كان جيبُها
— إذا اكنت عرقاً جونا على عرقٍ يضحي بأعطافها منه جلايبُ
— ولم يستطع ألفٌ لآلف تحبتهُ من الناس ، إلا أن يسلم حاجبُه
— ألا ربُّ من يهوى وفاتي ، ولو دنت دفاتي لذلت للعدو مراتبُه
— بكى زوجٌ مَيَّ أن أنبخت قلائصُ إلى بيت مَيَّ آخر الليل طُلُحُ
— تبطنتها والقبضُ ، ما بين جالها إلى جالها ، سيراً من الآل ناصحُ

والحق أن هذه الظواهر لا تخص شعر ذي الرمة وحده بل هي سمات غالبية على كثير من شعر ذلك العصر — لها سوابق ليست بهذا الشبوع في الجاهلية — وهي أمثالها جديرة إذا درست باستقصاء أن تكشف عن طبيعة كثير من الأحكام النقدية القديمة القائمة، القائمة على مجرد الإحساس اللغوي أو الموسيقى عند الناقد . ونستطيع أن نجد نظائر لهذا التكرار عند القطامي ، مثلاً ، في قوله :

— أكنافُه خلقٌ من دونه خلقٌ كالرَيْطِ نشرته ذي الزبرج المكدب
— بمُتَاط ما بين النياطين مَسْـوَرُه من الأرض ، يعلو حصصاً بعدلٍ حصص
— مجتابُ شَمَلَةٍ بَرْجُودٍ لسراقه قدراً ، وأسلمَ ما سواه البرجُودُ
— وخويٌّ سهلٌ يشير به القو مٌ وباضاً للعين بعد رباض
— إذا انقدَّ منه جانبٌ من أمامها بدا جانبٌ كالرازقي المنصَح

أما عن صور الشاعر ومجازاته وتشبيهاته فإن كثيراً منها - كما ذكرنا - تقليدي مألوف وبعضها جديد أو ذو « صيغة » جديدة . وقد لاحظ الدارسون من قبل ابتكاراته وبدائعته في التشبيه والمجاز من مثل قوله (١) :

- وريح الخزامى رشها الطل بعدما دنا الليل حتى مستها بالقوادم
- ضم الظلام على الوحشي شملته ورائع من نشاط الدلو منسكب
- تطيب بها الأرواح حتى كأنما يخوض الدجى في برد أنفاسها العطر

ولعل من أكثر الصور ترددا في شعر ذي الرمة صورة الصباح والفجر والبرق والسراب، التي يربط بينها وبين الجواد الأشقر أو الوجه الأبيض مهتديا ببعض السوابق في الجاهلية والإسلام كقول أوس بن حجر :

كان ريقه لما علا شطياً أقرب أبلق ينفي الخيل رماح
ومنه قول ذي الرمة :

- هزيم " كان أبلق مجنونة " به - بحامين أمهاراً فهن روامح (٢)
- وقد لاح للساري الذي كمل السرى على أخريات الليل فتق مشهر
كلون الحصان الأنبط البطن قائما تمايل عنه الجمل واللون أشقر (٣)
- نظرن إلى أعناق رمل كأنما يقود بهن الآل أحصنة شقرا
- وقد هتك الصبح الخيل كفاءه ولكنه جؤن السراة مروق
فادلى غلامي دلوه يبتغي بها شفاء الصدى ، والليل أدهم أبلق (٤)
- كأن عمود الصبح جيد ولبة وراء الدجى ، من حرة اللون حاسر

(١) انظر تفصيلاً لهذه النماذج في الفصلين الثالث والرابع من « ذو الرمة شاعر الحب والصحراء » للدكتور يوسف خليل . وانظر أيضاً فصلاً عن الصورة الشعرية في كتاب « ذو الرمة شاعر الطبيعة والحب » لكيلاي حسن سند . ص ٢١٥ .

(٢) يشبه الشاعر البرق والرعد بجمل بيض نحاسي عن أمهارها قزمح (ترنس) من يقترب منها .

(٣) الجمل : ما ينطى به ظهر الجواد ليقيه البرد والحار .

(٤) يصف الشاعر اختلاط الظلمة بالضوء عند طلوع الفجر :

- بلي بلحَبِ نَعَارِضِهِ بِرُوقِ شُبُوبِ الْبُلُقِ ، تشنعل اشتعالا
 - فلَمَّا رَأَيْتَ الصَّبْحَ أَقْبَلَ وَجْهُهُ عَلَيَّ يَأْقِبَالِ الْأَعْرُ الْمَحْجَلِ ...
 - إِلَى قُنَّةٍ فَوْقَ السَّرَابِ كَأَنَّهَا كَبِيتُ طَوَاهَا الْقَوْدُ فَاقْوَرُ آلَهَا

على أن الشاعر - كما ذكرنا - لا يستعصي صورته ويفصلها إلا نادرا ،
 لذلك تظل لمحات مضبوطة مفردة في ذلك الإطار العام من التقليد والغريب .

فهرس

٧	مقدمة
٩	الإسلام والشعر
٧١	الشعر العلوي
٧٨	تفسير ديني
٩٥	تفسير سياسي
١٠٤	تفسير حضاري
١٣٣	ملاح فنية
١٧٢	الغزل الحضاري
٢١٥	دراسة فنية — بناء القصيدة
٢٥٣	الصورة الشعرية
٢٧٣	الشعر الأموي بين السياسة والاحتراف والفن
٢٧٨	الهاشميون
٣٠٥	المحترفون
٣٥١	النقائض
٣٦٤	الزبيرون
٣٧٥	الحوارج
٣٩٠	صور من الطبيعة والحياة
٤٤٠	ملاح فنية

